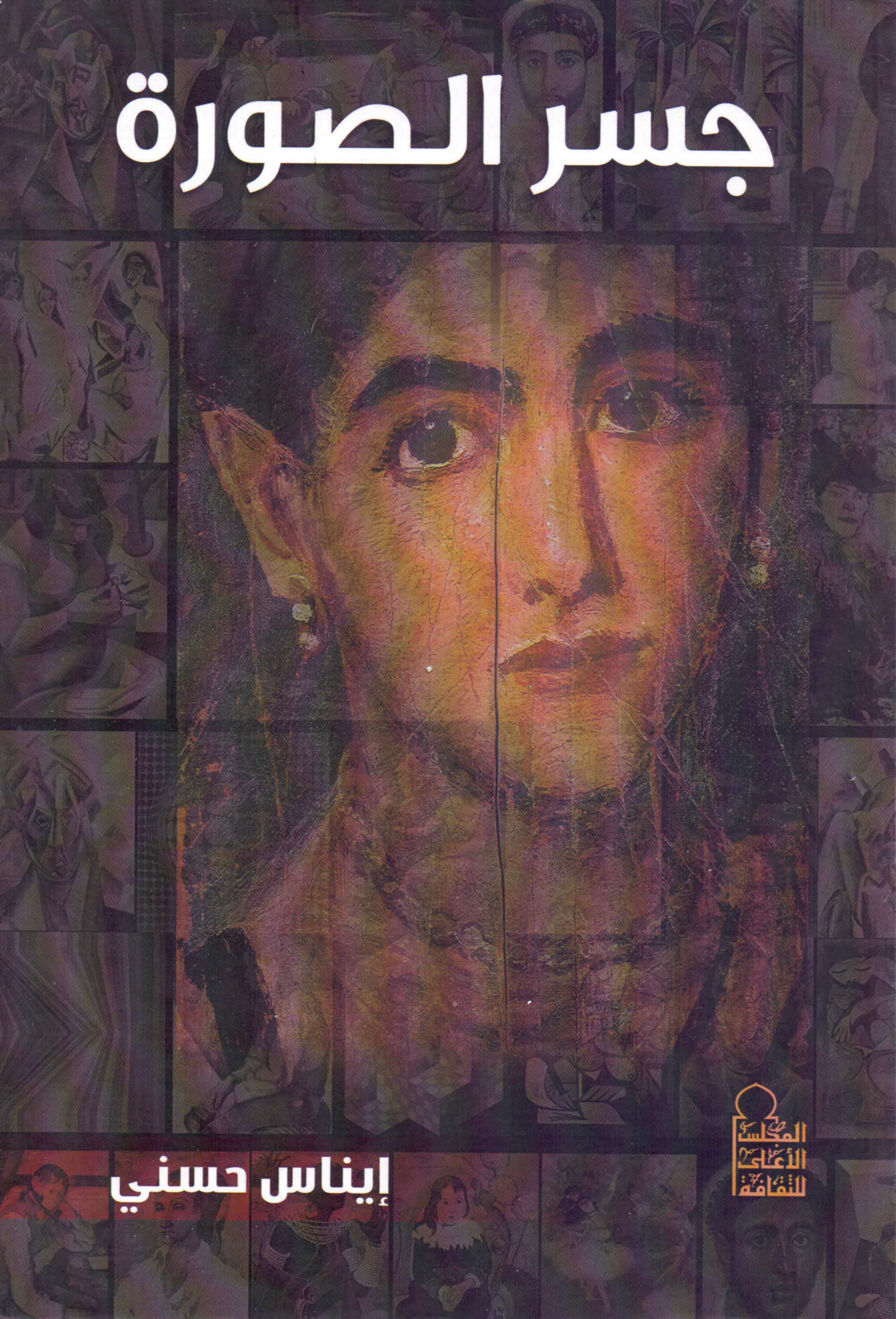

جسر الصورة
إيناس حسني
المجلس الأعلى للثقافة

لقد سبق الفنّان المصري في العصور الفرعونية جميع القمم الفنية المعروفة في عصرنا الحالي، أمثال مايكل أنجلو، أو دافنشي، أو بول كلي، أو جوجان، أو بيكاسو! بل إن جميع هؤلاء الفنّانين المحدَثين قد تأثّروا بهذا الفن المصري العريق، وأيضًا بالفنون الإسلامية، ويكفي أن ننظر إلى بعض لوحاتهم وأعمالهم لنتأكد تمامًا من هذه المؤثرات الفعلية.

وها هي ذي متاحف العالَم ومعارضها تُشِيد وتتغنى بالقطع الفنية المصرية الفرعونيَة والإسلامية التي تُعرَض في جنباتها... إنها تتحدث أبلغ حديث عن فن وحضارة بلغت القمة، وتربعت فوقها دون منازع، بإبداعاتها الفنية رائعة الجمال في المجالات كافّةً، دون استثناء.

الغلاف: عبد العزيز السماحى

جسـر الصُّـورة

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

صالح ، إيناس

جسر الصورة / إيناس صالح .

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١، ٢٠١٦

٣٣٢ ص؛ ٢٤ سم

١- الفن - التاريخ

٢- الفن القديم.

(أ) العنوان ٧٠٩

رقم الإيداع ٢٠١٦/٢٧٩٨
الترقيم الدولى : 7 - 0539 - 92 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.
www.scc.gov.eg

جسر الصُّورة

إيناس حسني

٢٠١٦

المحتويات

مقدمة

استطاعت الفنون التشكيلية في الشرق، وعلى وجه الخصوص في مصر القديمة أن تجذب انتباه وإعجاب العالَم أجمع على مدى التاريخ كله، إذ إن الفنَّان الشرقي بعامة قد سبق جهابذة وعباقرة فناني العصور الحديثة بمراحل! لقد عرف قبلهم بزمان المدارس الفنية المعاصرة كافّةً مثل: الكلاسيكية والتأثيرية، والطبيعية، والواقعية.. وحتى الكاريكاتيرية!

لقد سبق الفنَّان المصري في العصور الفرعونية جميع القمم الفنية المعروفة في عصرنا الحالي، أمثال مايكل أنجلو، أو دافنشي، أو بول كلي، أو جوجان، أو بيكاسُّو! بل إن جميع هؤلاء الفنَّانين المحدَثين قد تأثَّروا بهذا الفن المصري العريق، وأيضًا بالفنون الإسلامية. ويكفي أن ننظر إلى بعض لوحاتهم وأعمالهم لنتأكد تمامًا من هذه المؤثرات الفعلية.

وها هي ذي متاحف العالَم ومعارضها تُشِيد وتتغنى بالقطع الفنية المصرية الفرعونية والإسلامية التي تُعرَض في جنباتها.. إنها تتحدث أبلغ حديث عن فن وحضارة بلغت القمة وتربعت فوقها دون منازع بإبداعاتها الفنية رائعة الجمال في المجالات كافّةً، دون استثناء.

ومع أوائل القرن التاسع عشر حدث توسُّع أكبر، حيث أخذ الفنَّانون الغربيُّون من المطبوعات اليابانية والصينية زخارفها وألوانها.. وتكويناتها"... نرى في القرن التاسع عشر، موجة طاغية أدَّت إلى انتشار قوي للفنون الصينية واليابانية على نطاق واسع في إنتاج المصوّرين الغربيين عن طريق مطبوعات الخشب المحفور[١].

إلا أن كل ما حدث في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان محاولات على نطاق ضيق، فكانت الاستفادة عن طريق النقل فقط.

أما مع بداية القرن العشرين فقد حدثت سلسلة من التمرُّدات على الفن التقليدي،"... وكانت باريس في بداية هذا القرن ملتقى الفنَّانين من كل صوب يرتادونها لممارسة التمرُّد على تقاليد الفن الواقعي"(٢).

واتجه الفنَّانون الغربيون إلى الاقتباس من فنون أخرى، فكانت الفنون الشرقية، ويؤكِّد ذلك جون ديوي: "في مطلع القرن العشرين، كان الجانب الأكبر من الإنتاج الفني قد وقع تحت تأثير الفنون المصرية، البيزنطية، الفارسية، الصينية، اليابانية، الزنجية"(٣).

وجدنا الروح الزخرفية لفنون الشرق الأقصى قد امتزجت في أعمال جوجان الرمزية لمذهب التكوين الموحَّد Cynthelism، ونرى الزخارف والتكوينات الإسلامية قد استخدمها ماتيس رائد المدرسة الوحشية Fovism، ونشاهد المدرسة التكعيبية التي انتقلت إلى الجواهر الهندسية للأشكال الطبيعية، وهذا ما يتفق وطبيعة الفن البُدائي الزنجي. ونرى السريالية (التي تعمل على حلّ رموز عالَم الأحلام وتهدف إلى معرفة خبايا العقل الباطن)، وقد اتخذت أسلوبها من فنون الحضارات القديمة وبخاصَّة الفن الفرعوني. ونلمس جذور الأساليب التعبيرية في الفنون البُدائية الزنجية التي تتخذ وسيلة التعبير بالحركات الجسدية. ولقد أدرجت مجموعة هذه الاتجاهات تحت اسم "الفن الحديث"، واعتبرت تطوُّرًا للفنون القديمة، حيث إن "الفن الحديث باتجاهاته إنما هو امتداد للتجارب الفنية في حركاتها المتطورة منذ ما قبل التاريخ إلى الآن"(٤).

ومن ثم فقد استوحى الفنَّان الغربي من الفنون الشرقية أشكالها، ثم وضع هذا الشكل في قالب فكري، فامتزجت الغربية بالشرقية في إطار جديد كان له أثره على الذائقة ولاقى إقبالاً. ونظرًا إلى الآثار التي أحدثتها فنون الشرق في فنون الغرب، فإنها تستحقّ الدراسة وذلك من خلال تحليل أعمال الغربيين ومقارنتها بأصولها الشرقية والسعي وراء الأسباب التي رفعت من قيمتها الفنية.

لذلك أصبح الدور المهمّ الذي لعبته ثقافات الحضارات الشرقية، من علم، وفكر، وفلسفة، وفنّ، في نهضة الفكر الأوربي وازدهاره من الأمور التي يُجمِع عليها الباحثون، بل ومن الحقائق التاريخية الثابتة التي لا سبيل إلى إنكارها رغمًا عن آراء بعض المتعصبين الذين ينكرون ذلك.

وفي محاولة لتعرُّف السمات الشرقية وأثرها على الفنَّانين الغربيين، كان علينا أولا الوقوف على القوام الفني لهذه الفنون وكشف الغطاء عن مضامينها الفكرية والفلسفية وجوانبها الروحية والوجدانية، إذ إن تلك الصفات قد أغرت الفنَّان الحديث بأن يتجه إليها في محاولة استلهام عناصرها في تجربته، لذلك فإن هذه الدراسة تهتم أساسًا بهؤلاء الفنَّانين المحدَثين الذين استلهموا الفنون الشرقية في أعمالهم.

وعلى هذا النحو فإن أوربا وفنونها منذ عصر النهضة، تأثّرت تأثّرًا بالغًا بفنون الشرق وهو ما انعكس على الثقافة والحضارة الأوربيتين، بصورة جعلت أوربا لا تندفع أكثر في هاوية الظلمات الإنسانية.

يهدف هذا الكتاب أساسًا إلى إلقاء الضوء على التواصل بين فنون الشرق وأوربا. وتمثل الفنون التشكيلية إحدى نقاط التَّماسّ بين الحضارتين الشرقية والغربية،

فهناك تأثير متبادل بين هذه الفنون التي أنتجها الإنسان على مدى تاريخه الطويل، والتي تظلُّ شاهدة على قوة فنون الشرق حتى الآن في أوربا، في إسبانيا وإيطاليا وفرنسا، وحتى داخل شمال أوربا نفسها.

ومع اتصال أوربا بالشرق الأقصى بدايةً من فترة الكشوف الجغرافية، نجد أن الاستشراق الفني الأوربي تأثّر خلالها بالفن الهندي والصيني والياباني وفنون إفريقيا وانعكست هذه الفترة بصورتها الاستشراقية في أعمال كثير من المصوّرين الأوربيين والمحدَثين أمثال سيزان وجوجان وبيكاسُّو وماتيس.. وغيرهم.

سنتحدث في هذا الكتاب عن حياة وأعمال أربعة فنانين تأثّر بعضهم بالفن الإسلامي، وبعضهم بفنون الشرق الأقصى، والبعض الآخر بالفن الإفريقي والفن المصري القديم، فبول جوجان تأثّر بالفن المصري القديم وبالفن الياباني، وكذلك هنري ماتيس تأثّر بالفن الإسلامي، وبيكاسُّو تأثّر بالفنون الإسلامية والإفريقية، وفازاريلِّي تأثّر بالفن الإسلامي (المشربية والفسيفساء والنجمة والمفروكة الإسلامية).

وعديد من الفنَّانين غير بول جوجان قرَّروا عيش حياتهم كما تصوروها في أعمالهم. لقد عاش جوجان بين عالمين في فنه، حضارته التي اشمأز منها فأظهر الحياة البُدائية بتناغمها البسيط الساذج. فاتجه إلى الفن المصري القديم الذي أثبت في ما بعد أنه خير مُعِين له، أراد أن يثبت أن سحر البحار الجنوبية لم يكن بالنسبة إليه وسيلة أو طريقًا للهرب من عالم معاصر يعيش ضمن إطار المعارض الفنية والتقارير الإخبارية عن الفنَّانين، كما أنه اتجه إلى الفن الياباني.

لقد جسد جوجان وحدة جديدة بين الفن والحياة والفكر والنظام والتصور والواقع فأصبح أحد الرُّوَّاد الحقيقيين للحركة المعاصرة.

وكان اتجاه هنري ماتيس نحو الفن الإسلامي، خير مُعين له في ترجمة ما بداخله على سطح اللوحة، حيث قال في مذكراته: "إني عاجز عن إجراء أي تمييز بين الشعور الذي أحصل عليه من الحياة وطريقة ترجمة هذا الشعور عن طريق الرسم. إن موديلاتي أشخاص لا جمادات. قد تكون الأشكال التي رسمت بها هؤلاء الأشخاص غير جميلة ولكنها كانت دائمًا معبِّرة. ليس من الضروري أن يكون الاهتمام العاطفي الذي أيقظوه في داخلي مرئيًا بصورة خاصَّة في اللوحات التي رسمت فيها أجسامهم إذ غالبًا ما يمكن ملاحظة هذا الاهتمام العاطفي في الخطوط أو القيم المختلفة الموزَّعة على كامل مساحة اللوحة. إني عاجز عن وضع نسخة وضيعة للطبيعة وبدلاً من ذلك أشعر بأني مُجبَر على تفسير الطبيعة وتكييفها مع روح اللوحة. عندما أضع الألوان معًا على هذه الألوان أن تتوحد في وَتَر واحد أو في تناغم لوني كما يحدث بالنسبة إلى وتر موسيقي أو لحن".

هذه هي فلسفة هنري ماتيس الفنَّان الفرنسي الذي عُرف بأنه سيد الألوان.

ولا يوجد أدنى شك في أن فن بابلو بيكاسُّو من حيث النوع والكمِّ لا يُقارَن وأن رسومه ولوحاته، ومن ثَمَّ أعماله كلها، كشفت عن رجل يستحقُّ تسميته بعبقري عصره. قد يكون رجلاً ثوريًّا ورسَّامًا أدخل تجديدات لا تُحصَى على فن الرسم وفنَّانًا ابتعد عن عدد كبير من التقاليد الفنية البالية، ولكن كل ذلك لا يكفي لكي يُعتبر الشخص عبقريًّا، حيث إنه قام بتجريبٍ لكثيرٍ من الفنون منها الفن الإسلامي، والفن

المصري القديم، والفن الزنجي الإفريقي، حيث وجد في كل تجربة خروجًا عن التقاليد الفنية السائدة، فأراد ابتكار شيء خاصٍّ به من خلال هذه الفنون.

من الضروري وجود شيء آخر، سحر معيَّن أثار إعجاب وتقدير النُّقَّاد والهواة على السواء، وبالفعل كان بيكاسُّو يملك القدر الكبير من السحر في أعماله.

إن أعماله لا تُحصَى إذ كان من أغزر الفنَّانين الذين عرفهم التاريخ إنتاجا. كان يرسم اللوحات بسرعة لا تُصَدَّق وكان الناس يتهافتون على شراء ما يرسمه مهما كان موضوع العمل الفني. هذا هو بيكاسُّو الفنَّان العبقري للقرن العشرين.

أما فيكتور فازاريلِّي فاتجه إلى الفن الإسلامي بكل ثقل، من خلال فنِّ الخداع البصري فاستغل الفن الإسلامي كفن المشربيَّة (الأرابيسك) والفسيفساء والنجمة والمفروكة الإسلامية، حيث التكرار، واهتمَّ بالتركيبات الهندسية والدوائر. لقد ركز في تشكيلاته الحديثة على حروف الكتابة واتخذ نفس قواعد التركيب على الوحدات المنفصلة وإخضاعها للكل المتكامل، واستغل قيمة اللون للحصول على تبادل في الدرجات اللونية بين الشكل والأرضية وتدرجات الألوان بين الفاتح والغامق.

وكان فازاريلِّي من أكثر فناني القرن العشرين تميُّزًا بالقدرة على الحلم، حيث كانت حياته كلها عبارة عن محاولة لجعل الفن كنزًا تنهل منه البشرية كلها، فقد استفاد من تجارب الحضارة الإسلامية واستخدم أبسط الأشكال الهندسية الأساسية عند الفنَّان المسلم وهي الدائرة والمربَّع والمعيَّن والمضلَّعات الهندسية (الأطباق النجمية)، وبدأ يعيد صياغتها من خلال الثراء اللوني والتناغم في المَلامس وتغييرها، كذلك استخدم في أعماله المطبوعة ملامح الفلسفة التي اتبعها الفنَّان المسلم من حيث

اعتماده على الخطوط السوداء والبنية التي تحدد الأشكال وتعطي لها تأثيرًا منظوريًا، وكذلك تعامل مع فكرة ملء الفراغ باستخدام العناصر الهندسية التي تضيف إلى العمل المنظور الحركي.

وبتتبُّع التأثير الفني بين الشرق والغرب المبكر واستمراره حتى وقتنا المعاصر تكمن أهمية الاستشراق وقضيته على المستوى الفني.

هوامش

١- حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ص169.

٢- عفيف بهنسي، الفن في أوربا، ص200.

٣- نوال حافظ، الرؤية الفنية في النحت المصري، والإفادة منها في إعداد معلم التربية الفنية، دكتوراه، 1982، ص10.

٤- حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي، ص20.

سمات الفنون الشرقية

الفن المصري القديم

الشرق هو مهد المعرفة وأصل كل الحضارات، والحضارة المصرية القديمة هي أقدم الحضارات، والفن المصري له طابع مميز صادق التعبير استمدّ أسلوبه من العقيدة الدينية والطبيعة الهادئة والبيئة المستقرة خلال أربعة آلاف سنة. وقد حكم مصر في هذا العهد ثلاثون أسرة لمدة تزيد على ثلاثة آلاف عام، حتى فتح الإسكندر الأكبر مصر ٣٣٢ ق.م، فكان الدافع إلى الفنون المصرية القديمة الدين والاعتقاد بعودة الروح والخلود، وصاحب هذا الدافع في الدول الحديثة الفتح والغزوات ضمانًا لرفاهية الشعب ولتأمين الحدود. فظهرت فنون هذا العهد بسمة حربية ذات صبغة دينية تنمُّ عن القوة والجبروت.

فالفن المصري القديم مثله مثل باقي الفنون الشرقية فن ديني عقَدِي ينظر إلى الإنسان والطبيعة نظرة عقَدِيّة رُوحانية، وإن كان يختلف عنها بدكتاتورية طبقية، والعقيدة المصرية تدور حول فكرة البعث وعودة الروح إلى الجسد في يوم ما، وقد أمدت هذه العقيدة الفنَّان المصري بالموضوعات المهمة ووضعته أمام مهامّ دينية صعبة قام من أجلها بتنفيذ كثير من الأعمال التي ما زال العالَم يقف مبهورًا أمامها.

وكانت الموضوعات المصوّرة تحكي مواقف الحياة الدنيوية المتصلة بجانب عقَدِي معيَّن، توضع على جدران المقابر بديلاً لواقع الحياة وذلك حتى يأنس بها الموتى في القبور. والتصوير المصري رمزي، فإذا تناول موضوعًا ما فهو يتناول فكرة الموضوع ولا

يهتمُّ بتسجيل الوقائع المادية وفقًا للرؤية البصرية العادية، "وكان كل اهتمام الفنَّان أن يعطي للصور مظهرها الفكري المعبِّر عما يريد دون أي اعتبار آخر"(١).

ومعظم أعمال التصوير على جدران المقابر والقصور تُغطَّى الحوائط المستوية بطبقة من الجص ثم يُرسَم عليها الأشكال بخطوط خارجية قوية ثم تملأ الفراغات بالألوان، فارتبط عمل المصوّر بعمل المهندس والنحَّات.

وقد وُضع الأشخاص في الصُّورة بطريقة خاصَّة، فتظهر أكتافهم من الأمام رغم ظهورهم في الوضع الجانبي وذلك لتمثيلهم في هيئة أكثر جمالاً ووقارًا. وكانت الشخوص تكبر وتصغر تبعًا لمكانتها الاجتماعية. ويبرز كل جزء من أجزاء الجسم من الناحية التي تُبرِز أهمَّ خصائصه، وقد اتَّبَع مصوِّرو عصر ملوك الأسرات الأول عرفًا قضى بأن تتجه صور الأشخاص بنظرها إلى اليمين، إلا عندما يوضع شخصان متقابلَين في مشهد واحد، هذا في ما يتصل بصور المعابد والقصور، أما الصور التي كانت تُنَفَّذ على جدران المساكن فلا تتقيد بمثل هذه القواعد. وللكتابة دور مهمٌّ في فن التصوير، فتمَّ وضع عبارات هيروغليفية على هيئة أشرطة طولية في الصُّورة، وابتعد المصري عن استخدام المنظور، فركَّب مجموعة أشكال ومناظر مختلفة بعضها فوق بعض، وعندما أراد أن يعبِّر عن المسافة أو العمق وضع الجزء البعيد فوق الجزء القريب كأنه في مسقط أفقي.

واللون ليس فيه خلط أو تظليل، والألوان المستخدمة هي الأبيض والأسود والبني والأخضر والأصفر والأحمر والأزرق.

ومعروف أن المصري اهتمَّ بصنع التماثيل من الحجر، وهو المادَّة التي تناسب عقيدتهم في الخلود، وراعى حماية التماثيل من الكسر بناء على فكرة الخلود فتحاشى وضع الفراغات فيها، وكان يلون بعض التماثيل ليصبح أكثر محاكاة للطبيعة. ويضع في العين -في الدولة القديمة- فقط بلُّورًا صخريًّا يشع، ويصنع الجفون من النحاس الأصفر حتى تظهر التماثيل أكثر واقعية.

وأغلب التماثيل صُنع للآلهة والملوك والأمراء وكبار القوم في أوضاع تقليدية مثل الوقوف والسجود والجلوس والركوع والتربُّع، وكان أكبر من أحجام البشر الطبيعية ويُصنع من موادَّ صلبة.

أما تماثيل التابعين فعُولِجَت بطريقة أكثر تحرُّرًا وموادَّ أقل صلابة (مثل الجص والخشب والحجر الجيري) وبحجم أصغر من الطبيعي. وقد امتازت تماثيل الرجال والنساء بكمال تكوينها ودقة إخراج تفاصيلها، وكانت أجسام النساء تبدو شابَّة وبضَّة، بينما تظهر أجسام الرجال في طور الفتوَّة الكاملة.

وقد اتبع المصري قاعدة "المواجهة"، وتقوم هذه القاعدة على رؤية الشخصية بكامل هيئتها، "والواقع أن التماثيل المصرية على اختلاف أنواعها تنظر إليك حين تنظر إليها"[٢].

سمات الفن المصري القديم:

١- هناك أساليب وقواعد محدَّدة في الرسم والتكوين التزم بها الفن المصري لقرون عديدة، ومع ذلك هناك فروق طفيفة لا يلاحظها إلا من لديه

خبرة في الفنون سواء الممارس والمتذوق (في فنون الدولة القديمة والوُسْطَى والحديثة).

٢- لم يخرج الفن عن القواعد إلا في عصر إخناتون، والخروج إلى الطبيعة وحرية رسم الواقع.

٣- الفن المصري القديم فن تسجيلي يحاول رسم الواقع بأسلوب خاص به.

٤- يتغلب على هذا الفن رمزية التعبير وجمالية الخطوط، فهو فن زخرفي في المقام الأول.

٥- يتميز بالنِّسَب الجمالية الرشيقة والرقة اللا متناهية في الرسم والتنفيذ، ليس فيه تجسيم أو منظور (في التصوير) ولكنْ هناك تجسيم خفيف الأثر في رسومات الحفر البارز والغائر المنفَّذ على الحجر، ومع ذلك لا يوجد بُعد ثالث، وقد نُفِّذَت الرسومات على مستويات من الخطوط الأفقية.

٦- هناك اصطلاحية، فيرسم الفنَّان الملك أكبر من عامة الشعب ومن زوجاته وأولاده، وأيضًا النبلاء وغيرهم، ورُسِمت الأجسام غالبًا من الجانب، والصدر من الأمام والجزء الأسفل من الجسم من الأمام وحتى العينين من الأمام، وذلك لإبراز خصائص الجسم.

٧- على الرغم من أن الألوان في هذا الفن صريحة، فإنها موضوعة بشكل زخرفي، مبهج يبتعد عن التصنُّع، وفيه تناغم وحيوية.

الفن الإسلامي

إن التحدّي الحضاري اليوم يضع الأجيال المسلمة المعاصرة أمام واجبات متعددة ومتنوعة، ولا يمكن القيام بهذه الواجبات إلا من خلال مستوى متقدم من التخصُّص في مكوّنات المساحة الإسلامية وميادينها المختلفة، ومن أهمها ميدان "الفنون".

والفن هو محاولة التعبير عن الجمال والحسن الذي يتراءى في أرجاء الكون، وينبعث من داخل كل صورة في الوجود، فيبهر الإنسان، ويغمر وجدانه بالإحساس بوجود وشائج نَسَب خفيَّة، وأواصر تناسُب عميقة بينه وبين الجمال إلى حدّ الرغبة في الالتحام به أو الذوبان فيه.

وقد ظل الفن الإسلامي يملأ بإشعاعاته أرجاء العالَم أربعة عشر قرنًا، عاش خلالها فنًّا متميزًا في شكله وجوهره، ينبثق من رحاب المساجد النابضة بالإيمان والحياة، ويتجلى في دروب حواضر الإسلام الزاهرة، وترتسم زخارفه، وتسطع توريقاته في عالم متحرك من الجمال الساحر، والانسجام الباهر، يحكمه حسن الإيقاع، وتأتلف فيه الألوان المختلفة.

وقد بقيَت شاهدة على عبقرية هذا الفن: المُنمنَمات في الأبواب والمشربيات، والقباب، والمآذن، والخطوط المتألقة، التي شكَّل لها القرآن الكريم منبعًا متدفقًا للإلهام على مرّ العصور، فتطرب العيون بروعتها، وكذا العمارة الإسلامية المترعة بحسن شكلها، وجمال هندستها، وبديع نسقها، حتى شارفت حدّ الكمال!

إن أهمَّ ما يميِّز الفن الإسلامي هو الوحدة: فنلاحظ تشابه الزخرفة في سجادة إيرانية أو إناء من النحاس، أو قطعة من العاج الأندلسي أو قطعة من النسيج المصري العربي، وللعقيدة الدينية تأثير كبير على الفنَّان المسلم فنراه يلجأ إلى التجريد لأن عقيدته تمنعه من التشبيه السطحي للأشكال فابتعد عن التجسيم في كل أعماله، فلم يقلِّد الطبيعة وابتعد عن رسم المخلوقات الحية الإنسانية أو الحيوانية، عدا الأعمال التي نُفِّذَت متأخرًا والتي أيضًا لم تراعِ التشريح في رسم الجسم الإنساني، كما نلاحظ أثر العقيدة بوضوح أيضًا في النحت، فلم يلجأ الفنَّان إلى التماثيل المجسَّمة، وإنما إلى الحفر البارز على الخشب، وإلى التفريغ على الحجر والجص.

ولم تكُن هذه المنحوتات ذات أشكال آدمية بل ذات أشكال نباتية أو زخرفية في الغالب، أما التصوير فهو يعتمد على منظور خاصٌ بالفنَّان المسلم، وبفنون العصور الوُسْطَى فلا وجود لخط أفقي ولا تحديد لزاوية رؤية أو نقطة تلاشٍ، وكل عنصر من عناصر تصاويره يقع على خط أفقي خاصّ. وهذا ما نلاحظه حتى الآن في رسومات سجاجيد الصلاة الصغيرة، وقد ابتعد الفنَّان عن التفاصيل الدقيقة للأشخاص. وكان واقعيًّا في رسم الأشخاص بلِحًى وشوارب وحيث يغطون رؤوسهم بالعمائم ويرتدون ملابس فضفاضة مزينة بالرسوم النباتية والهندسية. والخطوط في الصور متداخلة وبعض الأشكال يحجب البعض الآخر أو يخترقه أو ينشأ منه، فمثلاً نراه يرسم منظرًا لحديقة خضراء وبجواره منظر لصحراء قاحلة.

وفي التصوير ما يُسَمَّى "فن المُنمنَمات"، وهو عبارة عن كتابة المؤلَّفات بخطوط جميلة مزيَّنة برسوم نباتية بألوان شفافة، كما أنه استخدم الزخرفة لحلِّ الفراغات. فقد وضع وحدات زخرفية متوازية ومتماثلة، واستخدم عناصر نباتية مجرَّدة،

فكان يستخدم الجذع والورق لتكوين زخارف فيها تكرار وتقابل وتناظر وكان يطلق عليها "الأرابيسك"[٣]، واستخدم رسوم الحيوان (الأسد، الفهد، الفيل، الغزال، الأرانب، الطيور الصغيرة بأنواعها...) والحيوانات الخرافية مثل التي وضعها في دوائر أو أشرطة أو في مناطق هندسية مختلفة.

والرسوم الهندسية عنصر أساسي من عناصر الزخرفة، وهي عبارة عن تداخل بين المربّعات والمثلثات والمعينات والأشكال المنمنَمة والمسدَّسة واستخدم الأشكال النجمية متعددة الأضلاع، وهي موجودة على الصفحات الأولى في المصاحف ووضع لمساته الجمالية باستخدامه عنصر الخطّ بالتطويل تارة أو بالحشو تارة أخرى، وأخذ الخطّ أشكالاً هندسية مضلَّعة، وهناك عدة أنواع من الخطوط منها الكوفي، واللين (النسخ، الثلث، الرقعة، الريحاني، الديواني، المغربي، التعليق، النستعليق).

وقد أكسب استخدام الألوان البراقة العمل الإسلامي طابعًا زخرفيًّا، واستخدمت الألوان الرئيسية في المنتجات الفنية مثل الزجاج، فلا يوجد بها تدرُّج لوني ولكن نلاحظ حدة اللون. أما في التصوير فكان الفنَّان يعتمد على انسجام الألوان ويبتعد عن التضادّ اللوني.

وانصرف الفنَّان المسلم عن نحت التماثيل بسبب العقيدة التي كانت تمنع هذا الفن، ولكنه اهتمَّ بالزخرفة، واستخدم الحجر والجص والرخام لتزيين المساجد، وكان أغلب الزخارف عبارة عن أشكال آدمية وحيوانية، وطيور وزخارف نباتية من سيقان العنب وأوراقه وعناقيده.

فنون الشرق الأقصى

يحتلُّ الشرق الأقصى هذه المساحة التي تمتدُّ شرقًا حتى اليابان، وغربًا حتى حدود الهند، وشمالاً إلى منغوليا، وجنوبًا حتى جزر الفلبين، ليضم كوريا والصين وفيتنام ولاوس وبورما وكمبوديا وتايلاند والملايو وسنغافورة. و"تُعَدُّ فنون الشرق الأقصى من أطول الفنون الإنسانية بقاءً وامتدادًا وثباتًا، إذ إنه يرجع في بدايته إلى الألف الثالث قبل الميلاد، واستمر إلى يومنا هذا رغم الغزوات المتتالية"[٤]، ولشعوب تلك المنطقة حضارة مشتركة.

حضارة الصين على مر العصور، هي حضارة تحركها العقيدة[٥]، مثل باقي الفنون، ولكن الخرافة والأسطورة هنا لعبت دورًا رئيسيًّا في تكوين هذا الفن، فكان المنظر شديد الالتصاق بالطبيعة، وقد استعان الفنَّان بالطبيعة وأضاف إليها، وكان يستبعد التفاصيل الكثيرة فيهتمُّ بالضروريات، فيصوّر شخصية المنظر الذي أمامه ويضيف إليه انطباعه الخاص، وما ورثه عن أجداده من تقاليد في رسم المنظر، ويهتمُّ بدراسة عناصر الطبيعة دراسة عميقة، فيرسم الطائر، أو الزهرة، أو السمكة، أو الحيوان، أو الفراشة بكل تفاصيلها بدقة ويضعها في أنسب وضع لها في اللوحة، ولا يهتمُّ بالنِّسَب بقدر ما يهتمُّ بالتعبير العميق عن الشخصية، ولا يتأثّر بالضوء، ولكن يستخدم بعض الظلال ليؤكِّد أعضاء الوجه وثنايا الملابس.

"والفنَّان الصيني لا يعرف اللون ولا الظل ولا المنظور، وكان يرى أنها تربط الفن بالحقيقة والواقع، فالفن لديه الجمال والانسجام وإدخال السرور لقلب الْمُشاهِد"[٦]. ويختلف رسمه للمنظور الهندسي عن الغرب، فمثلاً يصوِّر الكوخ القائم فوق الجبل،

وينخفض ببصره مع السطح حتى يصوّر القارب الذي ينساب على صفحة النهر في أسفل. ولم تكن غزارة اللون من عناصر الكمال، والألوان التي يستخدمها هي (الأصفر، والقرمزي، والأزرق، والبني، والأخضر)، وهي شفافة ويملأ بها المساحات التي بين الخطوط بدرجات متقاربة ويبدأ من الداكن إلى الفاتح.

والكتابة لها دور رئيسي في فن التصوير، وقد ارتبط الخطّ والكتابة بالرسوم الصينية، ففي المراحل الكلاسيكية كانت في واقع الأمر رسومًا خطية، وكانت الرسوم على الورق والحرير ولم تكن تُعَلَّق على الجدران، وإنما تُطوى وتُحفظ ويقرؤها مقتنيها كلما أراد، مثلما يقرأ القصيدة الشعرية. وأحيانًا تدخل الكتابة مكملة للتكوين أو قائمة بذاتها، "هناك لوحات بالكتابة وحدها، وهي عبارة عن رموز مختزلة وعلى شكل كائنات طبيعية، فكلمة ما بمعنى حصان، وهي تحوير لشكل الحصان"(٧)، وفي الرسوم اليابانية تعتمد الصور على الكتابة مع الرسم، والكتابة تُكتب من أعلى إلى أسفل ومن جهة اليمين. وبمجرَّد انتهاء الفنَّان من عمله يضع الختم الأحمر (وهو على شكل مربَّع به رموز). وقد اتخذ الفنَّان الصيني للعنصر البشري طابعًا تقليديًّا في رسمه على الخطّ لا على الضوء والظل، وبعض الرسومات قد يظهر به ظلال في الوجه والملابس، فالظلال في هذه اللوحات تؤكّد ملامح الوجه كما تؤكّد ثنايا الملابس، ويهتم الفنَّان في رسوم الأشخاص بالتعبير عن التعمق داخل الشخصية بغض النظر عن النسب والمقاييس الأصلية. "ومن أبرز أساليب الرسم الصيني، أسلوب "الكومبي" سواء على الورق أو الحرير، ويقوم أساسًا على الخطّ الرقيق الذي يرسم به الجسم الآدمي، ثم مساحات ما بين الخطوط تشغلها ألوان هادئة، تميل إلى التآلف، وهناك اختلاف بسيط بين الرسم الصيني في الصين، الأقرب إلى الطبيعة والعمق، والرسم الصيني في

اليابان الذي يهتمُّ الفنَّان خلاله بالسطح الخارجي فيبدو كما لو كان مصقولاً لامعًا"[٨].

ويقوم النحت بخدمة العقيدة أكثر من غيره من الفنون، فيقوم النحَّات بنحت التماثيل ليعبدها ويقدم لها القرابين، وأغلب التماثيل كان لـ"بوذا" أو لحاكم أو قائد، أو شخصية بوذية، وهناك تماثيل لحيوانات مثل الأسود، والحيوانات الخرافية، والتماثيل صغيرة ومبسَّطة، ولكنها قوية الحركة، جميلة الكتلة. أما في التماثيل الآدمية فيعتمد النحَّات على تعرية الصدر والاهتمام بالملابس الشفافة ويضع أدوات الزينة. أما إذا كان الموضوع عن بطل فهو يهتم بإبراز العضلات ومعاني القوة. وكانت التماثيل الخشبية تُطلَى بألوان كثيفة، وهي تصور الأشكال المخيفة للجنّ ولشخصيات شريرة، وقد استخدمت عدة خامات في النحت مثل الخشب والخزف والنحاس، وبعض التماثيل نُحت في الجبل مباشرة، وهي للإله بوذا، في أوضاع مختلفة.

الفن الياباني

إذا تتبعنا تاريخ اليابان نجد أن هذا الشعب يمتاز بالحيوية المتدفقة والروح الحربية على الرغم من رقة فنونه ودماثة أخلاقه، وجمال الطبيعة اليابانية لا نظير له، على أن هذه الطبيعة المتميزة تُخفي ثورات البراكين المتواترة، ولا شكّ أن شاعرية ورقة الفن في اليابان مردُّها إلى تلك الطبيعة الساحرة.

عندما وصلت البوذية إلى اليابان في القرن السادس الميلادي كانت دافعًا من الدوافع القوية لازدهار الفن، فقصة الفن الياباني هي قصة استقبال موجات متلاحقة

من الفن الصيني، وعلى الرغم من ظهور شخصية مستقلة للفن الياباني، إلا أن أغلب أصوله مستمَدّ من التقاليد الصينية والآسيوية.

وقد وصل اليابانيون إلى درجة عظيمة من التدقيق في ما أقاموه من مبانٍ دينية في المعابد والأديرة. وقد شُيِّد أغلب المباني بالأخشاب.

والأديرة هنا تشبه الأديرة في أوربا في العصر الوسيط، حيث نجد فيها معبدًا ومستشفى ومركزًا لدراسة العلوم الدينية والفلسفية والموسيقى.

هذا النموذج للمعبد يذكّرنا بنظيره الصيني، غير أن الفنَّان الياباني كان أكثر توفيقًا في معالجة التفاصيل المعمارية والزخارف بدقة وأناقة وحساسية للألوان والخطوط، والأعمدة الخشبية التي يصل سمكها في بعض الأحيان إلى ثلاثة أقدام تحمل السقف الثقيل بما عليه من بلاطات، وفراغ الحوائط الخشبية مغطًّى بالجص أو الستائر المتحركة.

وتتمثل في داخل المعبد جميع مظاهر الجمال والفخامة، فنجد تمثال بوذا المذهَّب فوق منصَّة مرتفعة، وفوق التمثال ما يشبه أستار العرش حيث يُعَلَّق بعض الآلات الموسيقية، والأعمدة الخشبية ملونة بالأحمر المائل إلى البرتقالي الساطع والأزرق والأخضر والذهبي والأوكر.

وأغلب التماثيل الطقسية والأشكال الزخرفية المتنوعة التي أنتجها الفنَّان الياباني صُنع من الخشب أو البرونز، فوفرة الخشب في اليابان سهلت استعمال ما يصلح منه للنحت، وأغلب التماثيل ملوَّن باللون الذهبي ليتحقق التوافق داخل المعبد.

والنحت كالعمارة ازدهر مع دخول البوذية إلى اليابان من الصين عن طريق كوريا، وأعظم ما أنتج من نحت كان تحت تأثير العقيدة البوذية، وعلى ذلك فإن موضوعات النحت وأشكال التعبير كانت مشابهة لنظائرها في الصين مع اختلافات غير جوهرية. ويتجه النحت الياباني في الغالب إلى تمثيل الطبيعة، وفي بعض الأحيان نجد أن التفصيلات اصطلاحية.

"وحول موضوع التصوير فإنه منذ العصور الكلاسيكية الصينية والفنَّانون من مدرسة "تانج" (٦١٨-٩٠٧ م) ينتجون نسخًا من الموضوعات البوذية بطريقة الحفر على الخشب، ولا يزال بعض هذه الرسوم موجودًا إلى الآن. وفي أواخر عهد "يوان" المغولي ١٣٦٧م أُنتِجَت نصوص بوذية باستعمال لونين، وفي أواخر القرن السابع عشر في عهد أسرة "منج" أمكن إخراج طبعات من صور على ورق رقيق باستعمال خمس قطع خشبية.

وطبيعي أن هذا الإنتاج كان قاصرًا على طبقة خاصَّة ولأغراض محدودة، وعندما قضت أسرة "ماتشو" على حكم أسرة "منج"، أصبح هؤلاء الفنَّانون لاجئين سياسيين، حيث هاجر بعضهم إلى اليابان وبخاصَّة بين عامي ١٦٨٣ و١٦٨٤ حاملين معهم نماذج من هذه الرسوم الملونة والخبرة بطريقة إنتاجها"[(٩)].

وقد تطورت صناعة الحفر على الخشب في اليابان نحو عام ١٦٧٠م مِمَّا يحقِّق نقل بعض النماذج الفنية الصينية بدرجات اللون الواحد، على أن الطبعات الملوَّنة لم تُستعمل إلا في القرن التالي حيث استكمل هذا الفن مراحل تطوُّره نحو ١٧٦٤م، وكانت قاعدة هذا النشاط الفني مدينة "يدو".

تطور هذا الفن وأدخلت تحسينات على الخامات المستعملة حيث وصل في الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى ذروته عندما استعمل الفنَّان نحو ١٨ طبعة للحصول على النتيجة النهائية للصورة الملونة، كما أضاف ألوان الذهب والفضة والميكا.

وقد تأثّر فنانو الغرب بهذا الفن لما يتميز به من قيم فنية في التصميم ودرجات الألوان ذات البعدين إلى جانب حسن استخدام الحيِّز المرسوم والتوازن بين هذا الحيز والحيز الخالي من الرسوم.

ومن الفنَّانين الأوربيين الذين تأثّروا بهذه المدرسة: "تولوز لوتريك"، و"مانيه"، و"ديجا"، و"بول جوجان".

كما برع الفنَّانون اليابانيون في الإنتاج التطبيقي لدقتهم وعنايتهم بما ينتجون، ولوفرة كثير من الخامات المناسبة في بلادهم، كما برعوا في صناعة الأثاث مع الالتفات إلى إبراز جمال الخامة. وكان لأشغال المعادن وطباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض شأن كبير لما تتميز به من جمال الألوان والزخارف ونقاء الخامة.

الفن الإفريقي الزنجي

فن زخرفي هندسي يلعب فيه الخيال دورًا كبيرًا فيحوِّر الأشكال الآدمية والحيوانية إلى علاقات بسيطة متماثلة، ولكنه لا يلتزم تكرار الشكل الهندسي، وبذلك يبعد عن الحرفية الهندسية الموجودة في الفنون الأخرى. ويعبِّر هذا الفن عن طبيعة الحياة الاجتماعية لدى القبائل الزنجية، ونجد ذلك منعكسًا في أعمال التصوير.

فهو فن رمزي يحاول الفنّان الإفريقي من خلاله أن يتقمص أرواح الأجداد وإبراز الأفكار والنصائح القديمة وبثّها للأجيال المتلاحقة..

وللعقيدة أثر ملحوظ على الفنون الزنجية الإفريقية، والأصول الجمالية نابعة من المجال الديني والسحري "والمجتمعات الإفريقية تعتقد بالعالم الغيبي الذي تتحكم فيه قوى خارقة تسيطر على مقدّراتها ونشاطاتها بدرجات مختلفة.."(١٠).

والنحت الإفريقي الزنجي يُعتبر نحتًا فطريًّا رمزيًّا مأخوذًا من الأصول الطبيعية بعد تبسيطها، والنحّات الزنجي لا يهتمُّ بالبناء التشريحي للجسم ولكن يعتمد بناؤه على علاقات هندسية مجرَّدة وفق معتقَد ما، فمثلاً نلاحظ أن العينين والفم على شكل مربَّعات، والأذنين عبارة عن نصف دائرة، والأنف على هيئة مستقيم، والثدي والسرة على شكل هرمي، وتُمَثَّل الركبة بقرص مستقيم أو مثلث أو منحنًى، وحتى النقوش البارزة التي استخدمها في التزيين غلب عليها الطابع الهندسي فكانت على شكل مثلث أو أشكال دائرية أو نصف دائرية. وقد أهمل التفاصيل الدقيقة في التماثيل الصغيرة. ويضع النحّات الزنجي في بعض منحوتاته عناصر مختلفة مثل أظافر الطيور، وأسنان الحيوانات، أو الأصداف البحرية، أو المسامير، أو العقود المصنوعة من الخرز، وذلك بهدف زيادة التأثير السحري للمنحوتات. وكان يخلط الملامح الإنسانية بالحيوانية في بعض تماثيله فيضع قناعًا على الوجه له أنف حمامة وشعر قرد متصل بمنقاره.

وعادة ما يلون تماثيله بألوان الأبيض والأسود والأحمر، والتلوين يوضع رمزًا، فمثلاً تلون الأجسام على هيئة حلقات وخطوط ونقاط. وللألوان دلالة تعبيرية، "واللون الأبيض ذو دلالة تعبيرية أخرى حيث يكون تعبيرًا عن الطهارة والقدسية، أما

اللون الأسود فهو يرمز إلى الأرض واللون الأحمر إلى الطاقة والحيوية والنشاط والسعادة.."[11].

والخامات المستخدمة في النحت هي الخشب والعاج والبرونز. والتمثال الإفريقي الزنجي ثابت ولكنه يوحي بالحركة وذلك راجع إلى وضع الأرجل منثنيةً ومستعدة للقفز، فجمع بين الوضعين الاستاتيكي والديناميكي في اللحظة نفسها.

أما التصوير فلقد اتسم بالتقرُّب الواضح من الطبيعة، واهتمَّ بالشكل دون الاهتمام بالعمق، وبعد عن المنظور الطبيعي، واهتمَّ بإبراز أهمِّ خصائص الأشياء، وقد أدخل كثيرًا من الخامات المصنعة وغير المصنعة في اللوحة، فوضع الخرز والألياف والعظام مما أضفى على ذلك العمل نوعًا من الإيقاع في اللون والملمس.

واهتمَّ الفنَّان الزنجي بإظهار الأجزاء الحسية في أعماله، وحور صورة المرأة إلى أشكال هندسية.

أما عن فلسفة الفن الإفريقي فتقوم على التركيز في مفردات معينة كالأقنعة والوجوه، ويرجع ذلك إلى أن الأفارقة يعتبرون أن الشخص بتفاصيل وجهه العادية لا يمثل الحقيقة، لكن القناع يمثل الوجه الحقيقي للإنسان، وهي فلسفة خاصَّة بهم، فالإنسان الطبيعي تتغير ملامحه وتتبدل، ولكن القناع يبقى ثابتًا، وهو يحتلُّ مكانة خاصَّة لديهم.

أثر فنون الشرق في تطور فنون الغرب

أثَّرت فنون الشرق تأثيرا كبيرًا في نشأة وتطور فنون التصوير لدى الغرب، ومن ثَمّ أثرت في فنون الجرافيك عندهم، لأنه لا يوجد في أوربا مَن مارس فن الجرافيك

كفن قائم بذاته، وإنما مارسه بجانب عمله كمصوّر أو نحّات، فنجد مثلاً المصوّر رامبرنت قد مارس فن الحفر الحمضي وبرع فيه، ونجد جويا اهتمَّ أيضًا بالحفر، ونجد بيكاسُّو أيضًا قد مارس جميع أنواع الحفر، وكذلك ماتيس وجوجان وفان جوخ، وغيرهم كثيرون.

نلمس أثر الفنون الشرقية على فنون الغرب منذ ظهور كتاب مقامات الحريري (١٠٥٤-١١٢٢) وما أحدثه من تغييرات على فكر وفلسفة الغرب حيث ضمَّ هذا المخطوط عددًا من الرسوم الإيضاحية الرائعة، منها رسم للمصوّر محمود الواسطي، وهذا المخطوط موجود الآن في المكتبة الوطنية في باريس، وكان في حد ذاته مصدر الإلهام لأكثر من فنَّان غربي حديث معاصر مثل آنجر وماتيس وبول كلي"(١٢).

أيضًا أثرت قصص ألف ليلة وليلة -الفارسية الهندية- على بعض الفنَّانين أمثال فان لفي، "وقد لا يكون من المبالغة القول، إن هذا الكتاب كان أول الطريق إلى الاستشراق وانتشار حركته في الغرب"(١٣).

كذلك نرى"... في القرن التاسع عشر، موجة طاغية أدَّت إلى انتشار قوي للفنون الصينية واليابانية على نطاق واسع، في إنتاج المصوّرين الغربيين عن طريق مطبوعات الخشب"(١٤).

- وقد امتزجت فنون الشرق الأقصى بفنون الغرب وأصبحت مبعث إلهام لكثير من الفنَّانين، وعاملاً مهمًّا له دوره الكبير في تطور الفنون الأوربية.

وكان لبساطة الخطّ واللون في الفن الفارسي أثر واضح على الغرب"... سواء في العهد الساساني أو في العهود الإسلامية حيث كان محلاً للبحث والدراسة، من ناحية الفنّانين الغربيين"(١٥).

وأيضًا كان للفن الزنجي الأثر الكبير في ظهور بعض المدارس مثل المدرسة التكعيبية، الذي استفاد منه فنانون مثل بيكاسُّو وبراك، وقد قال بيكاسُّو وبراك: "كيف يمكن لهذا الفن الزنجي أن تكون له هذه القوة التعبيرية، ونحن ما زلنا نصوِّر ونعبِّر، مهتمِّين بالناحية البصرية فحسب؟" (١٦).

ونجد في أعمال جيوتو دي بوندي (١٢٦٦-١٣٣٧) كثيرًا من ملامح الفن الإسلامي في زخرفة ملابس بعض شخوصه، بحيث أضفت على اللوحات حِسًّا مليئًا بالحيوية لما فيها من تفاصيل كثيرة متنوعة توحي بالحركة.

وفي الشكلين ١ و٢ نجده يصوّر شخصًا وعلى صدره زخارف تبدو كأنما قد استُوحِيَت من تلك الزخارف الموجودة بصفحة مزخرفة من القرآن الكريم لم ينقلها كما هي وإنما استوحى أساس الشكل، حيث تبدو الأقواس المتقاطعة التي تصنع بتقاطعها أشكالاً شبه مثلثة هي أساس الزخرفة في كلا العملين.

وقد استفاد باولو فيتسيانو من الرقش العربي وأيضًا من حروف الكتابة العربية فنجدها واضحة في أعماله حيث يبدو في لوحته (الشكل٣) قد زخرف الملابس بزخارف نباتية إسلامية بينما أحاط الملابس بشرائط من أشكال.

وفي بعض أعمال الفنّان جنتيلي دافبريانو (١٣٧٠-١٤٢٧) يظهر بوضوح استفادته المباشرة من بعض أشكال الزخارف الإسلامية في زخرفة أجزاء من لوحته

(الشكل٤) حيث نراه يصوّر شريطًا من الزخارف الإسلامية في أعلى الصُّورة يقطعها عرضيًّا، كما يرسم داخل الهالة التي تدور حول رأس السيدة العذراء أشكالاً أشبه بالكتابات الكوفية التي تصور لفظ الجلالة.

كما استفاد الفنَّان أنطونيو بيزانيللو (١٣٩٥-١٤٥٥) من أشكال الزخارف وخطوط الكتابة العربية في إضفاء قدر من الحيوية الزخرفية الإيقاعية، وبالإيقاع المتكون من تكرار الحروف الرأسية كالألف واللام، ويبدو واضحًا في الشكل٥ كيف كان يتدرب على استخلاص بناء الحركة الإيقاعية في الخطِّ العربي للاستفادة منه في بناء أعماله.

وفي أعمال جَنتيلي بلليني (١٤٣١-١٥١٦) استفاد من الرقش الإسلامي ومن الملابس الإسلامية والعمائم، ومن أداء المصوّرين المسلمين الأتراك من حيث الميل إلى التسطيح والتبسيط (الشكل٦).

ونجد في أعمال الفنَّان لورنزو لوتو (١٤٦٠-١٥٦٥) أنه استفاد من أشكال الزخارف على النسيج والسجاد في تصوير موضوعاته، مستوحيًا ذلك البناء الهندسي في الوحدات الزخرفية والإسلامية في صنع عالم خيالي مليء بالتفاصيل الكثيرة التي ينتقل البصر في ما بينها في حيوية، وذلك بأن يتدخل كثيرًا في شكل الوحدات الزخرفية حيث نجد في تفصيلة من سجادة إسلامية مصوّرة تصور إحدى وحداتها (الشكل٧) تشابهًا كبيرًا مع تلك الوحدات المستخدمة في سجادة مصوّرة في إحدى لوحاته (الشكل٨) بحيث تبدو كأنما هي منقولة عن الأصل، مؤكدًا بذلك أن الاستفادة عنده كانت مباشرة لارتباطها بالشكل الخارجي دون تحوير لذلك الشكل.

وقد تأثّر الفنّان إدجار ديجا (١٨٣٤-١٩١٧) بالفن الياباني في بعض لوحاته مثل لوحة منها عن البالية (الشكل٩) نجده قد تأثّر فيها بالفنّان الياباني هوكاسي في حركاته عن فنون الباليه تأثُّرًا واضحًا، فنرى ديجا قد وضع عددًا من الراقصات المتجاورات في خلفية اللوحة، وبنفس الحركات الموجودة عند الفنّان هوكاسي (الشكل١٠).

ونجد الفنّان فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) قد تأثّر بالخطّ وتوزيع الضوء والألوان، وبمقارنة لوحته "عودة المراكب الشراعية إلى الشاطئ" بالحبر الشيني، بلوحة الفنّان هوكاسي "انتشار مئة فرد لرؤية جبل فواجي" نجده تأثّر بتعريجات خطوط المياه ووضع القارب في المياه وتقاطع خطّ المياه مع خطّ الأفق (الشكلين ١١ و١٢).

أيضًا نجد تأثُّر الفنّان إدجار ديجا في لوحته المسمّاة "الرسّام ماري كاسات" بالفنّان هوكاسي في لوحته "ماناجا"، فنجد شكل الفتاة في اللوحتين يكاد يكون متشابهًا.

هوامش

١- أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العامّ، ص43.

٢- محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي، ص38.

٣- "الأرابيسك": الزخرفة المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة من الطبيعة، ترمز إلى الوريقات والزهور. زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص249.

٤- محمود عبد الحليم الغايش، العنصر البشري في التصوير عبر العصور، ص12.

٥- الأستاذ هبة عنايت، محيط الفنون، الجزء الأول، ص101.

٦- محيط الفنون، مرجع سابق، ص110.

٧- زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص234.

٨- الأستاذ هبة عنايت، محيط الفنون، الجزء الأول، ص110.

٩- أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العامّ، ص126-127.

١٠- محمود رياض، الإنسان، دراسة في النوع والحضارة، ص571.

١١- علاء الدين سليمان، النحت الزنجي ومدى تأثيره على النحت المعاصر، ص153.

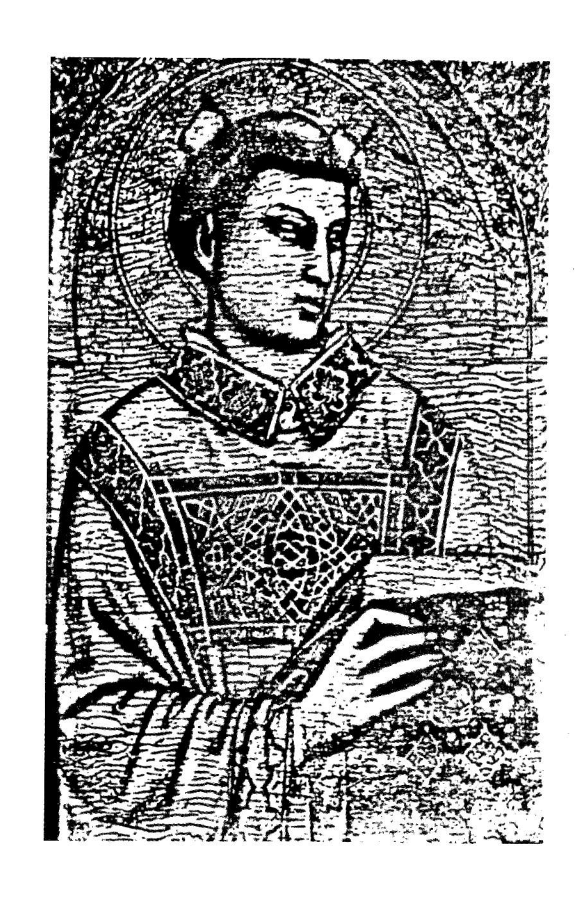
١٢- عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، ص11.

١٣- الفن والاستشراق، مرجع سابق، ص12.

١٤- حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ص170.

١٥- الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص100.

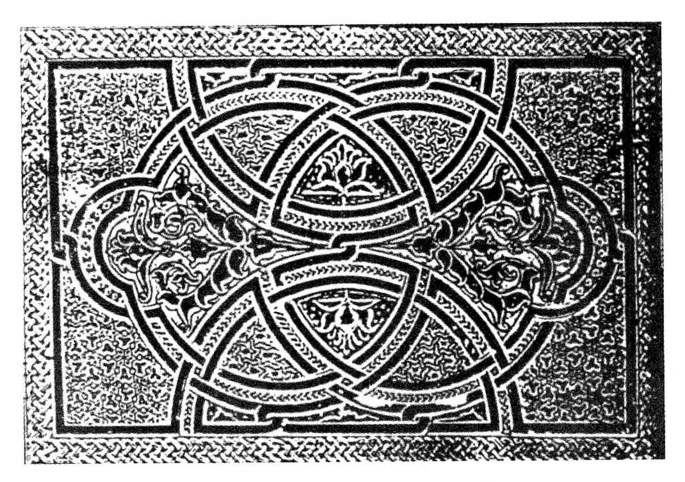
١٦- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، ص74.



الشكل١ - جيوتو دي بندوني

تصوير - صورة شخص على صدره زخارف مستوحاة من الفن الإسلامي

متحف متن هوم



الشكل٢ - جيوتو دي بندوني

رسم مستوحًى من الزخارف الإسلامية

الشكل٣ - باولو فيتسيانو

من الرقش العربي - زخارف نباتية إسلامية

الشكل٤ - جنتيلي دافبريانو

تصوير - السيدة العذراء

نراه يصوِّر شريطًا من الزخارف الإسلامية في أعلى اللوحة يقطعها عرضيًّا، كما يرسم داخل الهالة التي تدور حول رأس السيدة العذراء أشكالاً أشبه بالكتابات الكوفية

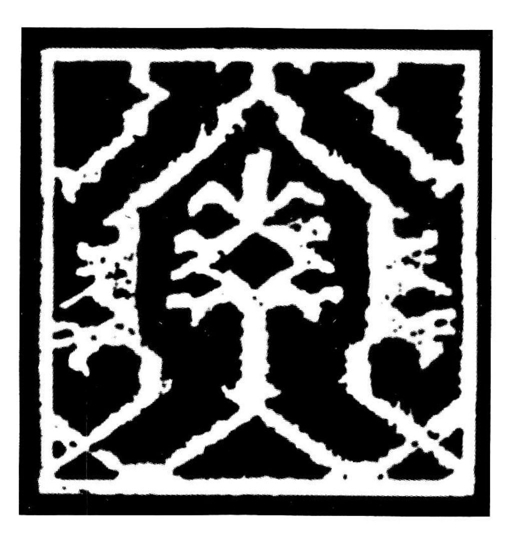
الشكل٥ - أنطونيو بيزانيللو

رسم - تدريب على استخلاص الحركات الإيقاعية من الخطّ العربي

تكرار الحروف الرأسية كالألف واللام

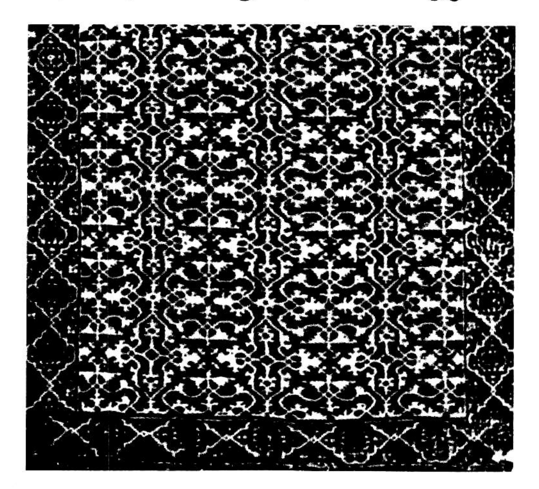
الشكل٦ جنتيلي بيلليني

رسم - دراسة لعنصر الخطّ العربي



الشكل٧ - لورنزو لوتو

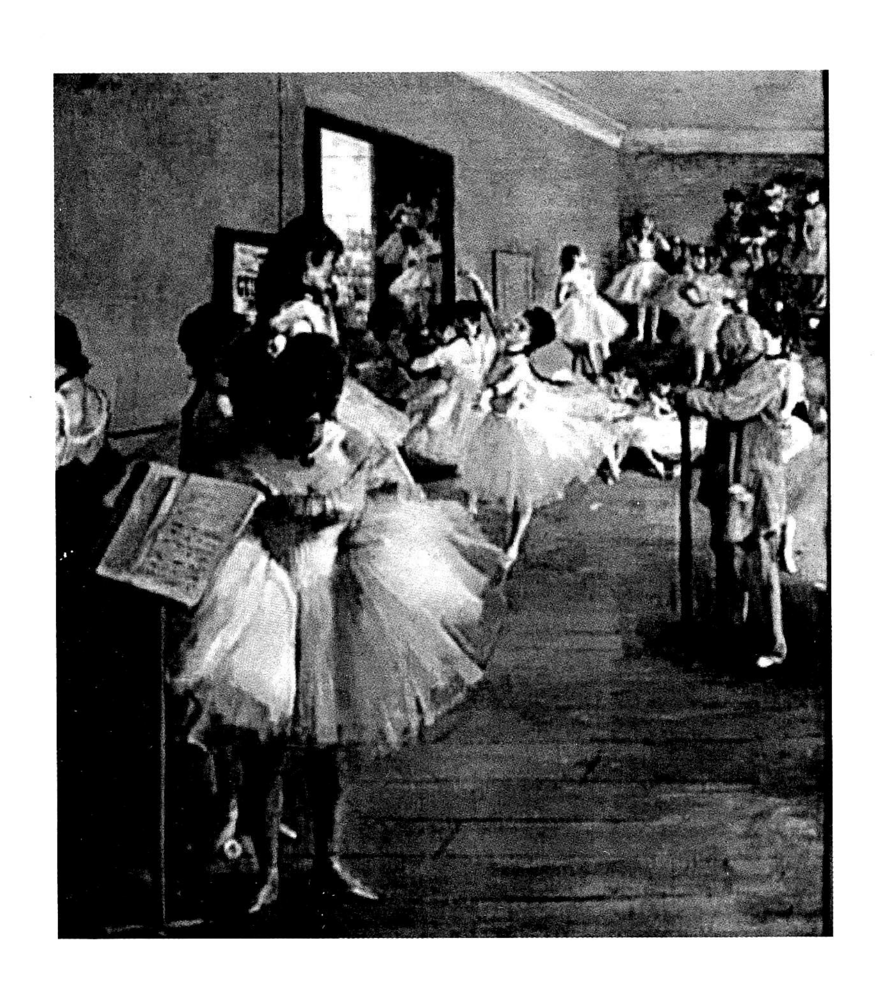
تصوير - تفصيلة من سجادة إسلامية



الشكل٨

سجادة إسلامية

تشابه كبير مع تلك الوحدات المستخدمة في الشكل٧



الشكل٩ - إدجار ديجا

تصوير زيتي - باليه - ١٨٨٨

المتحف القومي للفنون - واشنطن

الشكل ١٠ - هوكاسي

رسم - حركات الباليه

١٨ × ١٣ سم

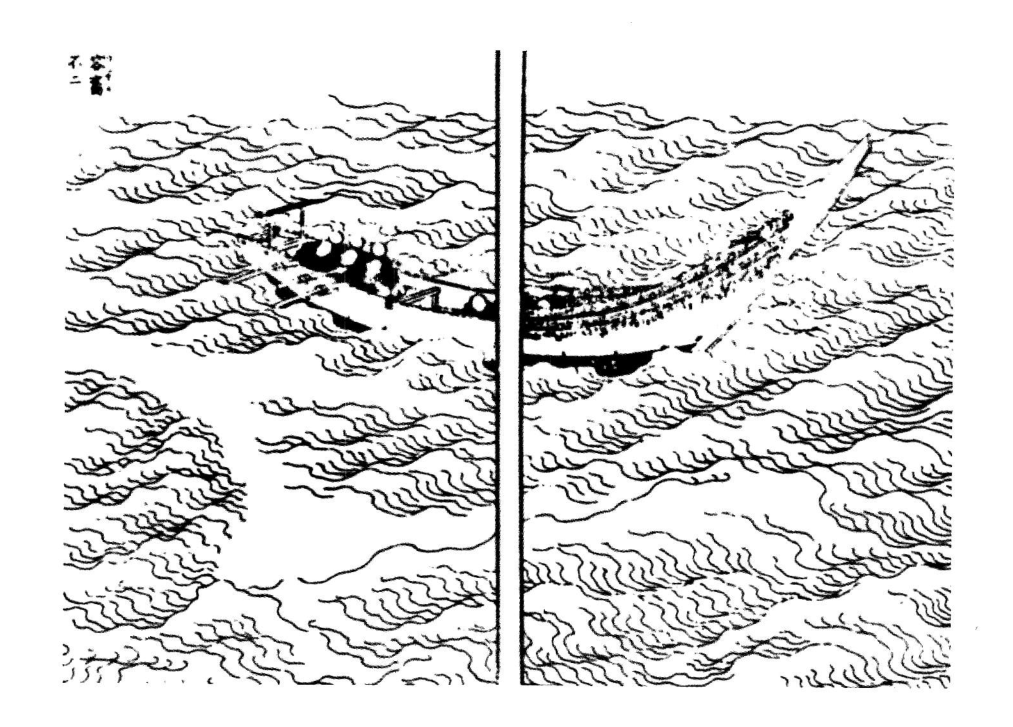
مكتبة جامعة كامبريدج

الشكل١١ - فان جوخ

رسم بالحبر الشيني - عودة المراكب

٢٤ × ٣١,٥ سم

متحف الفن الحديث - نيويورك



الشكل١٢ - هوكاسي

رسم - انتشار مئة فرد لرؤية جبل فواجي

١٢,٥ × ١٨,٣ سم

متحف فيكتوريا وألبرت - لندن

بول جوجان Gauguin
(١٨٤٨ - ١٩٠٣)

"الليلة الماضية، شعرت بأنني توفِّيت،

والغريب أن ذلك حدث في وقت كنت أعيش فيه سعيدًا".

(بول جوجان)

وُلد جوجان عام ١٨٤٨ في باريس لأب صحفي فرنسي، وأم إسبانية. مات أبوه وهو في الثالثة من عمره في أثناء سفره إلى بيرو، وبعد وفاة والده أقام مع والدته في ليما لمدة خمس سنوات، إلا أنهما عادا إلى باريس عام ١٨٥٦.

في عام ١٨٦٥ التحق بالبحرية وعمل على ظهر مركب تجاري، ثم اشتغل بالسمسرة بعد عام ١٨٧١، ونجح في جمع ثروة من مهنته وتزوج بهولندية عام ١٨٧٣، وكان يمارس التصوير في أوقات فراغه. في عام ١٨٧٤ أصبح من المتحمسين لاتجاهات الفنَّانين إدجار ديجا، وبول سيزان، وكميل بيسارو، وأوجست رينوار، وروبرت موريسون، وسيسلي، وصار يتمعن تلك النظريات العلمية التي استلهموها في أبحاثهم.

وفي عام ١٨٨٠ أصبح واحدًا من هؤلاء الفنَّانين وأسهم في معارضهم (التأثيرية)، وظهر في أعماله آنذاك تأثُّره الشديد بالفنَّان بيسارو، فقد نهج تعاليمه

الفنية في مدينة روان حتى صار يجلس معه جنبًا إلى جنب كي يصوِّر نفس المناظر والموضوعات التي يقوم بتصويرها.

وفي عام ١٨٨٣ هجر جوجان عمله ليتفرغ للتصوير، وذهب إلى الدانمرك مع عائلته، إلا أن أعماله الفنية لم تقابَل هناك بالنجاح، فهجر أسرته وعاد إلى باريس عام ١٨٨٥، وتمكن من الحصول على وظيفة بسيطة مع استمرار ممارسته فنَّ التصوير الذي أُغرِمَ به، وعرض تسع عشرة لوحة في آخر معرض أقامه التأثيريون عام ١٨٨٦.

ذهب إلى بونت آفن عام ١٨٨٦، وهي قرية جذابة في بريتاني (غرب فرنسا) والتفَّت حوله جماعة الأنبياء (Nabism)، وكونوا مدرسة بونت آفن، ولكنه لم يكُن سعيدًا بهذه الوجهة الأدبية، ذلك لأن بريتاني (التي تكونت بها الجماعة) لم يكن لديها ما تقدِّمه له من عون ماديّ.. بل إن فرنسا نفسها أصبحت بالنسبة إليه صغيرة جدًّا أو بالأحرى تضيق به ماديًّا، كما أصبح هو الآخر يضيق بكل ما يتجلى له من المظاهر البرّاقة لتلك الحضارة الزائفة.

سافر إلى بنما عام ١٨٨٧ مع صديق له يُدعَى شارل لافال، ولكن انتشار التيفود هناك جعلهما يولِّيان شطر المارتينيك، وهناك عثر جوجان على ما كان يبحث عنه من بساطة الحياة والطبيعة الغنية بما تنبته الأرض والسماء الصافية، ولكن سرعان ما عاد إلى فرنسا بسبب حنينه إلى أولاده الذي اضطره إلى العودة، وكان قد بلغ الأربعين من عمره.

وفي عام ١٨٨٨ بدأ أسلوب جوجان يتحرر تدريجيًّا من المدرسة التأثيرية بعد عودته من المارتينيك. وفي صيف العام نفسه ذهب إلى بريتاني، ثم إلى آرال ليقيم مع

فان جوخ، ثم رجع إلى بريتاني ليقيم في بولدو. وتزعم هناك جماعة الفنّانين التأثيريين الذين عُرفوا باسم "الموضوعيين".

قاعدة التكوين الموحَّد (التركيبية):

ووضع قاعدة التكوين الموحَّد (التركيبية) (Synthetism) في بونت آفن عام ١٨٨٨، وصار يدعو له في الأوساط الفنية، وكان أول من نادى بهذه النظرية الجديدة وطبقها في إنتاجه بأسلوب رفيع.

يعلق هربرت ريد:"... إن المخيِّلة تحتفظ عادة بالشكل الجوهري للشيء... وإن الذاكرة تلتقط فقط ما قد يكون ذا مغزًى أو على وجه التحديد إنها تستبقي ما هو رمزي.. وإن الشيء المحتفَظ به هو الخلاصة أو الْمُجمَل للشيء، وهو عبارة عن تخطيط بنائي مبسَّط استُخدم مع ألوان منشورية" [١].

ويشرح موريس دنيس تفصيلاً آخر: "إنه من أجل توحيد عناصر متنوعة في تكوين متآلف، فليس معنى ذلك أن يكون التبسيط على حساب أجزاء معينه من الشيء..! وإنما المفروض هو التبسيط بالمعنى الذي يمكن به فهم الشيء وإدراكه.. وأن تكون كل صورة محكومة بالإيقاع الذي يأخذ مكانه عن طريق التضحية، الإخضاع، التعميم" [٢].

وفي الأعوام ١٨٨٨ و١٨٨٩ و١٨٩٠ بدأ يتضح أسلوب جوجان، حيث انفصل كليًّا عن التأثريين، وبدأ في رسم موضوعات يغلب عليها التصميم الزخرفي، حيث ظهرت في لوحاته مساحات مبسَّطة مسطَّحة، وبلغ أسلوبه الفني في الأعمال التي نفَّذها في بريتاني، مرحلة متقدمة من النضج الفني.. ووجد في حياة القرويين في

بريتاني نوعًا من الحياة يتسم بالبساطة وصفاء النفس المتأثّر بالدين الذي كان له مكان ممتاز في الريف.. ويتضح أسلوب جوجان الجديد في لوحته "يعقوب يصارع ملَكًا" ١٨٨٨ (الشكل١)، وقد استخدم في هذه اللوحة ألوانًا غير ممزوجة، لوّن بها المساحات المبسَّطة، وقد أطلق على هذا الاتجاه الجديد اسم الرمزية، ويتلخص في عدم تمثيل الطبيعة، وفي استخدام ألوان مسطَّحة لا يظهر فيها التجسيم.

وفي عام ١٨٩١ سافر إلى تاهيتي ليقيم بين أهلها البسطاء، وعاش في كوخ في ماتيا وسط أهل الفطرة، وتأقلم مع عاداتهم، ونهج نهجهم في الحياة وقال في ذلك: "إن حضارتكم إنما هي علَّة مرضكم.. وإن البُدائية بالنسبة إليَّ إنما تمثِّل العودة إلى الشباب"(٣).

وعندما نفد ما لديه من المال، وجد تجاهلاً تامًّا لإمداده بالعون من دائنيه في باريس..! حتى انحدر به الحال إذ وجد نفسه دون طعام أو ما يحتاج إليه من الكساء... وقد أدَّى ذلك إلى انهيار وضعف تامّ في صحته لعام قضاه على أسوأ ما تكون الحياة والعيش، ولكنه أصرَّ على أن يعمل فأنجز مجموعة ضخمة من اللوحات منها "امرأة على الشاطئ"، "تاهيتي تمسك بزهرة الجاردينيا"، "متى ستتزوج؟"، "فتاتان تاهيتيتان"، ثم اعتزم بعد ذلك العودة إلى باريس، وهناك قضى بضعة أشهر في سعادة ما بين بونت آفن وباريس.. حيث أقام معرضًا لمجموعة أعماله التي أنجزها في تاهيتي بصالة عرض دورا نريل عام ١٨٩٢، ولكن هذا المعرض تمخض عن صدمة أليمة من الوجهة المادية لعدم فهم الجمهور اتجاهاته التقدمية، ولكنه من جانب آخر أصاب نجاحًا كبيرًا من وجهة نظر الفنَّانين التقدميين. وفي عام ١٨٩٦ قرر العودة ثانية إلى

تاهيتي حيث استقر في شمال الجزيرة، وأصابه مرض شديد ولكن هذا المرض لم يكُن عائقًا له عن مواصلة عمله في حماسة قد تبلغ حد الجنون.

وفي عام ١٨٩٧ كانت المرحلة النهائية التي أنجز فيها أسمى أعماله الفنية، وكان عام حزن بالنسبة إليه نظرًا إلى وفاة ابنته ألين. ودفعته تلك الحادثة إلى الإغراق في تلك الروحية الصوفية، التي تمخضت عن روائع نبعت من أعماق نفسه، إذ أبدع تلك اللوحات التي يتمثل فيها ذلك السؤال الخالد "من أين أتينا؟ ومن نكون؟ وإلى أين المصير؟".

كما ظهر مؤلَّفه الذي أطلق عليه "نوا-نوا" في مجلة "ريفوبلانش"، وشرح فيه اتجاهاته الفنية والأهداف التي يرمي إليها باتجاهه نحو بُدائية الأسلوب.

وفي عام ١٨٩٨ حاول الانتحار كي يضع نهاية لآلامه..

ويتجلى الجانب الإنساني فيه عندما دافع عن الوطنيين بالجزيرة الذين لقوا معاملة سيئة من البيض بسبب التفرقة العنصرية. وعوقب بالغرامة والحبس لمدة ثلاثة أشهر. إلا أن الضعف كان قد بلغ مداه إلى حدّ أنه لم يعُد قادرًا على الحركة حيث تؤفّي عام ١٩٠٣، وانطفأت تلك الشعلة التي أضاءت لغيرها معالم الطريق.

جوجان والحفر:

وقد اتبع جوجان نفس الطريقة التي اتبعها مونش في الطباعة الخشبية، فاستخدم درجات متعددة في الظل والنور، وهذه الدرجات مكَّنَت الفنَّان من إظهار أبعاد الطبيعة مِمَّا جعل الأعمال أكثر محاكاة لها. كما أضاف اللون بوضع طبقة منه على مساحات أكثر من غيرها، وفي بعض الأحيان كان يقوم بتلوين الطبعة نفسها

بعد طباعتها. والجديد الذي أضافه جوجان في مجال الطباعة الخشبية هو طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين واستخدم لذلك أسطوانة لدنة يضع الحبر عليها ثم يمررها على سطح الخشب بحيث تدخل كمية من الحبر في الجزء الغائر من سطح الخشب، وبعد ذلك يقوم بوضع ورق الطباعة فوق سطح الخشب فيأخذ الحبر من السطح البارز في المساحات الغائرة ثم يرمي هذه النسخة، ويقوم بالتحبير مرة أخرى بلون آخر دون الحاجة إلى دخول الحبر في الأماكن الغائرة من الخشب، ثم يضع ورقة أخرى على السطح ويضغط عليها أو فوقها بالأسطوانة اللدنة فتأخذ الحبر البارز والغائر بلونين مختلفين مع انحراف طفيف في علامات الضبط فيظهر بذلك لون الورقة الأصلي.

"وفي تاهيتي لم يكن لدى جوجان الأدوات المناسبة للحفر ولا حتى القوالب الخشبية الْمُعَدَّة الجاهزة لعملية الحفر غير أن قلقه وعدم صبره الإبداعي لم يكن يرضى أن يحكمه اعتبارات الحرف العادية أو عدم وجود الكتل الخشبية، فاستخدم ألواحًا من الخشب اللّيّن المستخدَم في بناء السفن بمقاسات مناسبة وحفر عليه باستخدام سكّين وإزميل مقعَّر، وكان يدع الأدوات تشكل شخصية التصميم فيزداد العمل قدرة على التعبير التشكيلي.

وقد استخدم طريقة الكشط في أماكن معيَّنة مع ترك بعض الأماكن خشنة لكي تتناسب مع تصميماته البربرية ذات المغزى الرمزي كما عالج مناطق معينة في أعماله بالإزميل فاختلف في العمق من المسطَّحات الأخرى، فنتج عن هذا تضادٌّ لونيٌّ أكسب أعماله فاعلية، وإلى جانب هذه المعالجة استخدم طريقة المسح بالورقة

على اللوح الخشبي لإعطاء درجات ظلِّيَّة أو لونية في الطبعات، وبهذه الطريقة استطاع أن يحصل على تدرج لوني من الأسود إلى الرمادي" [٤].

"وغالبًا ما كان يستخدم ورق الزعفران في عملية الطباعة (ورق خفيف ذو لون عاجي ويُصنَع أصلاً في اليابان)، وكان يُطبَع عادة باللون الأسود المائل إلى الخضرة. وأحيانًا ما كان يستخدم خشب البأس ويحفره بخطوط دقيقة ولكنها واضحة.

وقام جوجان بتنفيذ عشرة أعمال خشبية أيقظت هذا الفن وبعثت في فنَّانيه النشاط عندما وجدوا كيف حقَّق جوجان الإحساس بالتلقائية في أعماله وكيف تمكن من أن يجعل المسطَّحات والعناصر تتداخل في تكوينات لم يسبق لفنان قبله أن يحصل عليها" [٥].

"وبعد وفاة جوجان اكتشفت عدة ألواح خشبية كان قد حفرها وطبعها في حياته، وقد استخدمها أهل الجزيرة (تاهيتي) في بناء حظيرة للخنازير، وقام ابنه بطبعها في ما بعد وهي عبارة عن اثني عشر عملاً من مطبوعات جوجان، وكل منها يحمل عنوانًا بلغة الجزيرة، وقد أثرت في ما بعد على تطوُّر فن الحفر على الخشب الحديث سواء من حيث نوع التصميم أو من حيث طريقة الحفر المباشر" [٦].

وهذه الأشكال تُسَمَّى "البسمة"، وقد طبعها الفنَّان عام ١٨٩٩، وهي عبارة عن أعمال مطبوعة في مجلد قماش أرسله جوجان من تاهيتي وأسفله كتب بخط يده بالحبر: "تاهيتي.. يوميات شريرة.." المدير بول جوجان.

وقد استهل صفحاته هكذا:

"أيها الرجال الجادُّون الوقورون.. ابتسموا، العنوان يدعوكم لهذا لن أقول لكم الحقيقة.. فالجميع يتباهى بقولها.. الأسطورة وحدها تدلُّ وتشير إلى فكرتي... هذا لو اعتبرنا أن الحلم يعني التفكير.. في عديد من المرات فإن الرسم.. بعض السمات والخطوط فقط..".

وفي نهاية المجلد، وعلى الصفحة البيضاء الأخيرة منه، كتب جوجان بخط يده: "كما نرى.. فهي البسمة: تلك البسمة الخبيثة التي ترعب وتفزع كثيرًا من الناس.. الناس الأشرار.. بعض الشخصيات شاذّ الأطوار فقط"(٧).

"بالإضافة إلى أعمال الفنَّان من الحفر على الخشب، أعمال أخرى عُرفت بكلمة [زينكوغراف Zincgraph]، وهي رسوم تُحفَر بقلم على لوح من الزنك بدلاً من الحجر.."(٨). وقد نفَّذ جوجان سلسلة من إحدى عشرة لوحة بهذه الطريقة واستخدم لذلك أقلام الحفر والطباشير وطُبعت هذه المجموعة عام ١٨٨٩، وهي تمثل فترة بريتاني وآرال ومارتينيك، وقد وُضعت في شكل ألبوم.. وقد اقتناها المتحف الأهلي ببراغ.

وهذه المجموعة تميِّز مرحلة تكويناته المركَّبة وكانت مليئة بمساحات مسطَّحة باستدارات وانحناءات متعمَّدة. ولكن تلك المحاولات الأولى لم تكُن مميزة مثل لوحته مونوتايب (الشكل٢)، وهذا العمل لم يتبعه إلا بعمل واحد من أفضل الأعمال التي حُفرت في الفترة ما بين الإقامتين القصيرتين في تاهيتي، وتمثل شخصًا راقدًا في كوخ تُشِعُّ منه الإضاءات اللامعة. وفي السنة نفسها نفَّذ جوجان سلسلة من أعمال الطباعة مأخوذة من أعمال زيتية من رحلته الأولى إلى المارتينيك، بالإضافة إلى الأعمال التي قام بها في بونت آفن وأرليس والتي طُبعت على ورق الزعفران الملوَّن،

ومن أفضل أساليبه في الطباعة المسطَّحة تلك التي استخدم فيها الكشط، وقد ساعدته إمكانات الحجر على بناء أعماله.

السمات الشرقية في أعمال جوجان

جوجان والفن الياباني:

قبل استعراض هذه السمات يجب أن ننوِّه أولاً ببدايات تفكير جوجان في فنون الشرق، واليابان بصفة خاصَّة، وقد جاءت منذ فترة بعيدة. فالبداية جاءت في عام ١٨٨٤"... عندما ظهرت بدايات تأثُّره بالفن الياباني في أعماله من خلال صندوق صغير نُحتت عليه صور لراقصات باليه"(٩). وفي عام ١٨٨٥ صوَّر صورة بعنوان "سكون الحياة مع رأس حصان" على مروحتين يابانيتين وعروسة يابانية، ولم تتضح أبدًا نيَّات جوجان إزاء رسم هذه اللوحة الغامضة، وبعدما اشترك بتسع عشرة من لوحاته التأثيرية في معرض التأثيريين الثامن والأخير عام ١٨٨٦، ضاق ذرعًا بالتأثيريين حيث بدأ يشعر بأن التأثيرية أسلوب خاوٍ من أي فكر. فهجر التأثيرية إلى اتجاهه الجديد على يد المصوّر إميل برنارد، حيث التقاه جوجان عام ١٨٨٨، ووطد علاقته، به ومن المعروف -كما يقول النُّقَّاد- أن إميل برنارد ذلك المصوّر الشابّ استطاع قبل أن يتجاوز العشرين من عمره أن يتوصل إلى هذا الاتجاه الفني الذي أطلق عليه اسم "التركيبية" والذي استحدثه من تأثُّره بالرسوم الزجاجية الملونة التي تزين النوافذ وشغفه بفن الريفيين، والطبع الملوّن، والنحت على الخشب عند اليابانيين"(١٠).

وعلى ذلك قرَّر جوجان في العام نفسه الرحيل إلى قرية بونت آفن بمقاطعة بريتاني، وقد زين الاستديو الذي يملكه برسومات يابانية للفنان أتامارو"(١١).

وفي بريتاني عكف على تجربة أسلوب جديد في الفن أصلب قوامًا وأعمق فكرًا من أسلوب التأثيريين.

وفي مرحلة بحثه الدائب عن الجديد أعجب جوجان بفنون الشرق "ومن فنون الشرق هذه استوحى أهمَّ دعائم اتجاهه التركيبي الرمزي الجديد حيث تغليب الخيال وتخطِّي حدود الواقع ورمزية الشكل واللون، وبساطة التعبير والتكوين، والإيقاع المطَّرد الذي تحكم أبجدياتِه لغةُ التشكيل من مساحة وخط ولون"(١٢).

"وعند عمله رجلَ دينٍ في أحد المكاتب التي انضمَّ إليها عام ١٨٧١، جمع مجموعة من الأعمال لمعاصريه، وكانت تلك الأعمال أو اللوحات تمثِّل متحفًا خاصًّا يحمله معه أينما ذهب حتى أجبرته الظروف على بيعه، ومعظم هذه اللوحات التي صاحبته إلى البحار الجنوبية قد عُلِّقَ على حوائط كوخه البُدائي بين لوحات أخرى لفنانين أمثال مانيه وديجا وبوفيس ورافاييل ومايكل أنجلو، وبعد وفاته كانت الأعمال اليابانية هي الأكثر عددًا، هذا إلى جانب بعض الكتب اليابانية"(١٣).

وفي خطاب بعث به جوجان إلى دانيال دي مونفريه يوضِّح اهتمامه بالفنون الشرقية: "أحفظ في الذهن دومًا، الفرس، والكمبوديين، وقليلاً من المصْريين، والغلطة الكبرى هي اليونانيون مهما يكُن لهم من جمال"(١٤)، إلى جانب إعجابه الشديد بالفن الياباني الذي كان محورًا مهمًّا في جميع لوحاته سواء المصوَّرة أو المحفورة.

ويوضح هذا خطابٌ بعث به جوجان إلى أحد أصدقائه يقول: "انظر إلى اليابانيين الذين يرسمون في روعة.. فسوف ترى الحياة في الخلاء، وفي الشمس، دون ظلال... فالألوان تُستخدم فقط كتآلف وكمزج في الدرجات أو الأنغام..

انسجامات متنوعة محمَّلة بالتأثير الحارّ الملتهب.. إنني سوف أتجنب بكل ما أستطيع ذلك الذي يحمل خداع الشيء، وما الظل إلا خيال الشمس إنني أميل إلى إلغائه"[١٥].

وفي العام نفسه الذي انفصل فيه عن التأثيريين (١٨٨٨)، كان من أهم أعماله لوحتان تُسَمَّيان "رؤية ما بعد الوعظ" و"يعقوب يصارع ملَكًا"، وتُعتبران من أهمّ ما أنتجه جوجان في مراحل مبكرة من نضوجه الفني. ومنذ ذلك الوقت بدأت الرسومات اليابانية تؤثّر على طريقته، ففي لوحته "يعقوب يصارع ملَكًا" (الشكل١) نرى تشابهًا قويًّا بينه وبين الفنَّان الياباني (نيشيكى-أي) بخاصَّة في استعمال الألوان. وفي الوقت نفسه نرى أن وقفة المتصارعَين استوحاها من الفنَّان الياباني هوكاسي (الشكل٣)، ومن الشائق أن نتذكر لماذا وكيف استعمل جوجان هذه العناصر في لوحته[١٦].

أما ما يوضِّحه الرسم فليس إلاَّ مستويين للحقيقة، المستوى الأول لدى البيزنطيين الحقيقيين، أما المستوى الثاني فيتمثل في الرؤية التي يمارسونها بعد سماع الوعظ عن ملحمة "يعقوب وتعاركه مع الملاك" وتوجد بالخلفية شجرة تقسم اللوحة إلى منطقتين رئيسيتين ومصدرها الشرق.

جوجان والفن المصري القديم:

ونستطيع أن ننوه بأن التجاء جوجان إلى فنون الشرق في هاتين اللوحتين قد قوبل بشيء من النقد، فقد هاجمه النُّقَّاد لأنه لجأ إلى ثقافات مغايرة لثقافة عصره ومجتمعه واستمدَّ منها مقوِّمات أسلوبه الرمزي. وفي هذا الصدد يعلق هربرت ريد على

لوحة جوجان "يعقوب يصارع ملَكًا" بقوله: كيف أباح جوجان لنفسه أن ينقل عن المصوّرين اليابانيين والبيزنطيين؟ إنني لا أنقد جوجان لأنه صوَّر أرضية إحدى لوحاته حمراء اللون ولا أعترض عليه لأنه رسم مقاتلَين يتصارعان وعدة فلاحين في مقدمة اللوحة. إن الذي أنقده هو أن جوجان لم يستمدَّ لمذهبه التركيبي عناصر من فلسفتنا الاجتماعية المعاصرة التي تحارب السلطة المطلقة الخانقة عند اليابانيين والتصوف الديني عند البيزنطيين"[١٧].

سواءٌ أكان جوجان على خطأ أم صواب من الناحية الفكرية أو من الوجهة الحضارية في ما يتعلق بلجوئه إلى فنون الحضارات السابقة على حضارة عصره ليستقي منها دعائم أسلوبه الجديد، فإن هذا لا يعنينا إلى حدّ بعيد، حيث إن ما يهمُّنا هو إثبات أثر فنون الحضارات الشرقية بوجه عامٍّ، وتقاليد الفن الياباني على أسلوب جوجان كواقع فني يتأكد بشتَّى الأدلة والبراهين الموضوعية والمقارنات الفنية.

وقد أثَّر فن الحفر على الخشب والطباعة اليابانية على جوجان، وقد تَعَرَّف هذا الفنَّ بواسطة الانطباعيين، فقد كان زائرًا دائمًا لمجموعة الأنثروبولوجي، كما زار عدة معارض للتحف اليابانية، ومن ضمن هذه المعارض معرض كبير لفن "موجل" في باريس عام ١٨٨٧، الذي قيل إنه أعجبه كثيرًا. هذا إلى جانب مجموعة اللوحات الأجنبية الكبيرة التي امتلكها والده والتي تصور مناطق من الشرق، فأيقظت فيه الاهتمام بهذه المناطق، التي كانت كل مفاهيم الفن فيها في خدمة المفاهيم الدينية والأحاسيس العميقة. والخطاب الذي أرسله جوجان إلى صديقه إميل برنارد عام ١٨٩٠، يوضح معاني هذه المفاهيم والأحاسيس عند جوجان، وقد قال فيه: "إن الشرق كله يستحقُّ الاهتمام والدراسة، أعتقد أنني سأعثر على أشياء جديدة لم

تُكتشف بعد أو سأعيد اكتشافها، فبينما يتداعى الغرب نجد كل شيء يكتسب قوة جديدة من خلال لمسه لأرض الشرق"[١٨].

ومن خلال هذا الخطاب نستطيع أن نقول إن الاعتقاد السائد هو أنه من الممكن للفن الغربي أن يستعيد حيويته بالنهل من منابع الشرق وهذا الاعتقاد كان مسيطرًا على تفكير جوجان. وقد اتبع جوجان في لوحاته أسلوب الفنَّانين اليابانيين.

"إن لوحات جوجان تذكِّرنا بفن ياباني يسمى الـ"سيرمونو" (علم التنجيم الآتي من الشرق)، وهو نوع من الصور الفارهة التي عادة ما توضع في مجلد صغير وتُستخدم ككارت معايدة يؤخذ هدية لرأس السنة، وعادة ما يكون شكلها مربَّعًا وتتطلب دقة من الرسَّام، وموضوعات السيرمونو تعبِّر عن حياة ما محاطة بموضوعات غير مترابطة وتعطي معنى مرتبطًا بالعام الجديد"[١٩].

ولوحته "الملاك الجميل" (الشكل٤) التي تمثل صورة لفتاة، رُسمت في عام ١٨٨٩، وبمقارنة هذه اللوحة بلوحة الفنَّان الياباني هوكاسي المعروفة باسم "هيروشيني" (الشكل٥)، وهي عن المناظر الطبيعية في سيكابي، فهي مرسومة بطريقة "التاشيكي-أي" وهو الأسلوب الذي يمكِّن الفنَّان من أن يجمع بين صورتين في لوحة واحدة، وينشأ بين شخصين غير مرتبطين تمامًا أو مجموعة من الأحداث، وعلى الرغم من أن جوجان لم يستغل هذه الإمكانية فإنه ببساطة استخدم الدائرة التي تُعتبر أكثر ما يميز لوحة الفنَّان الياباني هوكاسي. "وبعد عام ١٨٨٨ أصبحت الإشارات المتتالية إلى أسلوب طباعة "التاشيكي-أي" أمرًا متداوَلاً في لوحات جوجان، وربما كان أحد الأسباب معرض "بنج" الذي أقيم في الوقت نفسه"[٢٠]. هذا إلى جانب وجود عروس يابانية جالسة إلى اليسار وتضع يدها على ركبتيها وكأنها تمثال لـ"بوذا".

أما في لوحته "سكون الحياة" فهذه اللوحة مثيرة للغاية لأنها تجمع بين التيار الياباني وطرق التآلف اليابانية مع نتائج الاهتمامات الفنية لقبائل المحيط الأطلنطي. فالفازة إلى اليمين ما هي إلا واحد من مؤلفات جوجان التي يتضح منها أسلوبه البُدائي، ونرى في خلفية اللوحة بروازًا به حفر خشبي ياباني وهو رسم لشخصية يابانية بمعالجات يابانية وتشبه لوحة للفنان هوكاسي "ضباب على مرآة" وهي صورة لممثل مسرحي.

وفي الشكلين٦ و٧ رسم منفَّذ على صفحات كتابه "جيوبيس" و"سورير" بالحبر عام ١٨٩٩ و١٩٠١. لا نستطيع أن نقول إن جوجان تأثّر بالفنَّان الياباني هوكاسي في لوحته عن الاستحمام (الشكل٨) ولكن نستطيع أن نقول إنه نقل أحد الأشخاص العرايا ممسكًا ببرميل خشبي لملء المياه.

أما في الشكل٩ فنرى حفرًا خشبيًّا لتمثال بوذا وفي أعلى إلى الشمال نجده يضع توقيعه ".P.G" (أي بول جوجان)، كأنه الختم الأحمر الذي يضعه الصينيون بعد إتمام رسمهم.

وفي لوحته "الآلهة" (الشكل١٠) نجد العنوان والتوقيع محفورَين في شريط مستعرض في وسط اللوحة، وهذه اللوحة حفر على الخشب ومطبوعة باللون الأسود على ورق خفيف عاجي، وإلى اليسار نجد فتاة ملامحها يابانية تحمل طفلاً رضيعًا، وإلى اليمين فتاة ترتدي ثوبًا ملفوفًا أشبه بالثياب اليابانية.

وكان جوجان مُغرَمًا باستعمال شكل المروحة اليابانية في رسوماته، وقد أنتج عديدًا من الأعمال الفنية على شكل مروحة، فلوحته المسمَّاة "النزول إلى العاصفة"

(الشكل١١) تُعتبر من أهمِّ ما استعار جوجان من أسلوب "التاشيكي-أي" وقد اشتُقَّت هذه اللوحة من لوحة الفنَّان الياباني ساداهايد المسمَّاة "جامع الطحالب البحرية" (الشكل١٢) التي استخدم فيها شكل المروحة كما لو كانت جامعة للجذور البحرية. وتوجَد نسخة من المناظر الطبيعية التي رسمها في المارتينيك (بالألوان المائية) وأيضًا نسخة من المناظر الطبيعية التي رسمها سيزان وسوف نستعرض عدة صور لأشكال المراوح اليابانية والصينية المرسوم عليها مناظر طبيعية (انظر الشكلين ١٣ و١٤).

وفي الشكل١٥، وهو عمل يسمى نوا-نوا (حفر على الخشب)، نجد اسم اللوحة مكتوبًا على شريط أبيض أعلى اللوحة، ويحد اللوحة من اليسار شريط طولي يبدأ من أول اللوحة وينتهي في آخرها، وتوجد به كتابات غير مقروءة وبعض الزخارف، وهنا نلاحظ تشابهًا في شكل الشريط الطولي والعرضي مع بعض الصور اليابانية (الشكلين ١٦ و١٧) وحتى الزخارف الموجودة في لوحته تكاد تتشابه مع الخطوط اليابانية في هاتين اللوحتين، ويسار اللوحة تقف فتاة عارية تكاد تكون مضطجعة على الشريط، وهنا تشابه آخر مع صورة يابانية للفنان تورى كيوناجا في العمل المسمَّى "ماري وفيل تحت الشمس"، وفي آخر اللوحة نجد شريطًا دائريًّا أبيض يتعامد مع فخذ الفتاة ونجد الخطَّ نفسه يتقاطع في مع فخذ الفتاة أيضًا، إلى جانب تشابُه في شكل أوراق الشجر التي تتدلى من أعلى اللوحتين وإلى اليمين.

في لوحته التي تسمَّى "الأقنعة" (الشكل١٨) حفر على الخشب، نجد تشابُهًا كبيرًا مع شكل إناء برونزي للفنان هاو شانج بين (الشكل١٩)، فنرى في جحوظ العينين، والحاجبين وما فوقهما تشابهًا كبيرًا في اللوحتين إلى جانب شكل الفم

الدائري الذي يغطي حدود الأنف، وحتى الأذن في لوحة جوجان تكاد تكون على شكل يد الإناء (إلى أعلى) الدائرية، إلى جانب التشابُه في استدارة الوجه وصغر حجم الذقن.

أما في لوحته "البسمة"، ضمن مجلده الشهير "سورير"، وهو حفر على الخشب، فنجده استخدم كائنًا غريبًا جالسًا على ركبتيه رافعًا رأسه إلى أعلى، وقد استشفَّ وضع هذه الحركة من حركة الطفل الراقد إلى اليسار في لوحة الفنَّان هوكاسي "الحلاقة والاستحمام".

وفي لوحته "ليدا" (الشكل٢٠)، وهو تصميم لطبق، وهو طباعة مسطَّحة، نجده استعار شكل أوراق البامبو (إلى أعلى اليسار) من الفن الياباني المتمثل في لوحة الفنَّان هوكاسي "ضباب على مرآة" (الشكل٢١) ونجد تشابهًا في شكل المرآة داخل الدائرة مع لوحة الفنَّان هوكاسي ونجد الطريقة التي رسم بها الإوزة تتناسب مع ورقة رسوم اليابانيين ذات الخطوط المنحنية الدقيقة.

"كما أن جوجان كان معروفًا باستخدام الطابع المصري في كثير من لوحاته"[٢١]، ففي لوحته "السوق" (الشكل٢٢) (تصوير زيتي) منظر في تاهيتي لخمس سيدات يجلسن في وضع متراصّ، وفي حالة وقار حالمة، أو صارمة، ويؤدِّين حركات أشبه بالطقوس، وهذا العمل يذكِّرنا بالجداريات المصرية بشكل كبير، ونلاحظ حركات الأيدي للجالسة في أقصى اليسار ما يؤكِّد بوضوح تأثير الفن المصري القديم على جوجان.

أما في الشكل٢٣، عمله المسمَّى بـ"البسمة" (حفر على الخشب) فيتضح أيضًا تأثير الطابع المصري على حفر جوجان، وفي هذا العمل نجد شخصين يرفعان أيديهما بطريقة فرعونية كأنهما يقدمان القرابين، وحتى الرداء الذي ترتديه المرأة إلى اليمين نراه أشبه بالرداء المصري القديم.

وفي العمل الذي سُمِّي "ماريور" (الشكل٢٤) (حفر على الخشب) نجد شخصًا ذا ملامح زنجية يجلس على مقعد، ويضع يده على ركبتيه، وهذا العمل يذكِّرنا بتمثال خفرع (الشكل٢٥) وهو يجلس نفس الجلسة.

كما أن جوجان لم يتأثَّر بالفن الياباني والفن المصري القديم فحسب بل تأثَّر بالفن الهندي. "نجد ذلك واضحًا عنده في رحلاته إلى تاهيتي وجزر الهند الغربية"(٢٢)، ففي الشكل٢٦ لوحة تُسَمَّى "الزوج المقدَّس" (ألوان مائية وحبر شيني) نجد بها تشابهًا مع لوحة من رسوم بارزة في مقبرة هندية (الشكل٢٧)، ونجد التشابُه يتمثل في الملامح الزنجية وفي وضع الأيدي، أما في الشكل٢٨ فنجد تأثُّره أيضًا بالملامح الزنجية، "ولعل ألمع فنَّان تَأَثَّر بالنزعة البُدائية هو جوجان، فقد وعى الفن الزنجي في رحلاته الفنية الخارجية"(٢٣).

وهذا العمل يُسَمَّى "بابيل نات" (حفر على الخشب) ونجد جوجان في هذه اللوحة يفصل بين الأشكال بخطوط سميكة قوية موجزة، وقد خرج جوجان عن مبدأ محاكاة الطبيعة كما خرج على مبدأ التجسيم كما في لوحاته السابقة.

وفي لوحته "صَلْب المسيح" (الشكل٢٩)، وهي حفر على الخشب، نجد تشابهًا واضحًا مع رأس مُنْحَنٍ لعصا خشبية (الشكل٣٠)، وهو من جزيرة موريشيوش بإفريقيا.

أما في الشكل٣١، ويُسَمَّى "دراسة لوجه زنجي"، فنرى تأثُّرًا كبيرًا بالملامح الزنجية في شخوصه.

جوجان في سنواته الأخيرة

عاد الهدوء النفسي والاسترخاء الجسدي إلى جوجان بعد فشل محاولة الانتحار والحصول على قيمة لوحة "من أين أتينا؟ ومَن نحن؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟". عاد إلى رسم الموضوعات المألوفة لديه يصوّر الحياة الحالمة في هذه الجزيرة الفردوس من جديد. تعتبر اللوحة "الحصان الأبيض" مثالاً بليغًا يشهد للحالة النفسية التي بدأ يعيشها جوجان في بداية عام ١٨٩٨. رسم جوجان هذه اللوحة خلال فترة النقاهة، وتؤكّد مرة أخرى أن مفهوم التناغم بين الإنسان والطبيعة هو العلاج الفعَّال لليأس والخوف القاتل.

نرى في مقدمة الرسم حيوانًا دون لجام يمدُّ عنقه إلى أسفل نحو الماء للإشارة إلى الفطرة الحيوانية التي تسود الجزيرة، في خلفية الرسم نرى رجالاً يمتطون الحيوانات، الرجل والحيوان يحترم كلاهما الآخر والطبيعة هي شريك الإنسان لا أداته والسعادة المتبادَلة في العالَم هي مصدر السعادة الشاملة.

جاءته المساعدة المالية أيضًا من فرنسا، بتفويض من جوجان باع وكيله كل أعماله بأسعار زهيدة إلى تاجر اللوحات "فولارد" الذي اشتهر في عصره بأنه يفهم في التجارة أكثر مِمَّا يفهم في الفن.

في الشهر الأخير من عام ١٨٩٨ عرض فولارد في صالته أعمال جوجان التي اشتراها بأسعار زهيدة وتمكن من بيع عدد كبير منها بفضل مقدرته في إقناع المشترين بالقيمة الفنية لهذه الأعمال، وعرض على جوجان أن يدفع له مبلغ سنويًّا بالإضافة إلى كلفة أدوات الرسم شرط أن يزوّده بأعمال حصرية، مع تحديد سعر كل عمل فني. كان جوجان يعلم أن أحد زملائه الفنَّانين يحصل كل عام من فولارد على أربعة أضعاف المبلغ الذي عرضه عليه فولارد ولكن كلفة المعيشة في تاهيتي أقل بكثير من كلفة العيش في فرنسا، وافق جوجان فورًا على العرض لأنه يحرِّره من كل المشكلات المالية.

ظهرت الحالة النفسية الهادئة لجوجان في طريقة اختياره موضوعات لوحاته، حيث تظهر لوحته "امرأتان من تاهيتي تحملان أزهار المانجو" ١٨٩٩، وقارًا عظيمًا من النوع الكلاسيكي. تقف المرأتان في مقدمة اللوحة بصورة طبيعية تمامًا لا تنظران إلى المشاهد كما لو أنهما وحيدتان دون تصنُّع على الإطلاق. تترك لوحته "امرأتان من تاهيتي" (١٨٩٩)، نفس انطباع الألفة الحميمية الصادقة، ولا يتحدث الثلاثة معًا ولا يحاولون الاتصال مع المشاهد، لا تُشَوَّه أي تفاصيل الوقفة الحية لهؤلاء الثلاثة أو تبعد التفات المشاهد عن حيويتهم البدنية. إنهم ليسوا أفرادًا بل رموز لحياة السلام والتناغم.

لا شك أن جوجان بعد اتفاقه مع تاجر اللوحات فولارد بدأ يعيش في هدوء وسلام في تاهيتي. استمتع بالاعتراف المحلّيّ بفنه وبدأت أبواب الشخصيات الحاكمة تُفتَح أمامه، سمع من أحد مواطني تاهيتي أن فنّه عمل إنسانيّ مفيد وكان هذا ما يتوق إلى سماعه في وطنه. لقد سافر إلى مجاهل العالم هربًا من المفاهيم البرجوازية التي تعتبر الفن هواية لقضاء الوقت ليسمع من أحد المتوحشين أن الفن عمل إنساني مفيد وضروري للمجتمع، وكان في قرارة نفسه يعتبر سكان تاهيتي متوحشين أو أطفالاً يصفِّقون لكل شيء جميل وبرّاق ولا يستطيع تبعًا لذلك أن يهتمَّ بآرائهم حول فنّه كما يهتمُّ بآراء معاصريه الأوربيين.

انقَضَت فترة الاسترخاء بالنسبة إلى جوجان، تَورَّط في عديد من الملاحقات القضائية بسبب ما كان ينشره في مجلَّة أصدرها في نهاية عام ١٨٩٨ من انتقادات لاذعة لتصرُّفات المستعمرين الفرنسيين واتهامات صريحة لهم بالفساد والظلم، كان يريد أن يعبِّر عن تضامنه مع شعب تاهيتي ولكنه ظلَّ عاجزًا عن العيش بسلام مع نفسه، تَحَسَّن وضعه المالي دون شكٍّ كما تحسنت صحته ولذلك وجد أن عليه أن يبحث عما يثير لئلاً يعتريه الضجر، لم تعِشْ مجلته طويلاً فأصدر مجلة أخرى واستمر ينشر فيها مقالات تندِّد بالسلطات الاستعمارية وبالحضارة الأوربية وبالعالم أجمع.

رسم جوجان الجانب الجذاب لجزيرة تاهيتي في لوحته "سحر تاهيتي" ١٩٠١، مزج فيها كما فعل سابقًا الأشجار والناس والأكواخ البُدائية. كانت هذه اللوحة آخر شهادة حب وإيمان بهذه الجزيرة.

حدثت تغيُّرات في حياة جوجان خلال عام ١٩٠١ وسبب ذلك انتشار شائعة وباء الكوليرا في مدينة سان فرانسيسكو الأمريكية، رست في ميناء العاصمة

سفن عديدة تنتظر زوال هذا الوباء لتكمل الرحلة إلى سان فرانسيسكو، ارتفعت الأسعار بالطبع بدرجة مخيفة وفقدت الجزيرة ميزة الحياة قليلة التكاليف، قرَّر جوجان مغادرة الجزيرة إلى جزيرة أخرى. في ١٠ سبتمبر ١٩٠١ انتقل إلى جزيرة هيفا أوا إحدى جزر مركيساس الخاضعة للحكم الفرنسي، وقيل آنذاك إن سبب رحيل جوجان كان توقُّف اهتمام نساء الجزيرة به.

استقر في جزيرة هيفا أوا في كوخ أيضًا. أنشأ للتوِّ علاقات حميمية مع أهل الجزيرة وكان يدعو إلى كوخه في كل مساء حفنة مختارة من السكان الوطنيين يتسامرون ويشربون الخمرة حتى الساعات الأولى من الصباح، رأت الإرساليات المسيحية تصرُّفاته غير لائقة وتفسد جهودها العظيمة في تنصير السكان الوطنيين فأصدرت هذه الإرساليات أمرًا مشتركًا منعت بموجبه أعضاءها من زيارة كوخ جوجان أو الاتصال به. ووجد جوجان نفسه مرة أخرى متورطًا في معارك قضائية بسبب هذا المنع، اتهمته سلطات الجزيرة بالتهرب من دفع الضرائب وادَّعى أنه مواطن متوحش من مواطني هذه الجزيرة ولا يسرى عليه تبعًا لذلك دفع أي ضريبة، وليؤكِّد وحشيته كان يذهب إلى المحكمة مرتديًا الثياب الوطنية عاري القدمين يستند إلى عكازين.

رسم خلال فترة إقامته في هذه الجزيرة صورة زوجة الطبيب المشعوذ، وركز اهتمامه على الملامح المعبِّرة في وجهها، أضاء جسمها من أعلى اليمين في حين أضاء وجهها من أسفل كما لو كان ضوءُ مصباح كهربائي مسلَّطًا عليه، رغم أن المرأة جميلة تُظهِر زوايا فمها مسحة من الكآبة والغضب والكراهية.

شكَّل ركوب الخيول موضوعًا للوحتين من آخر اللوحات التي رسمهما جوجان. في اللوحة "فرسان على الشاطئ" اختار جوجان شاطئ البحر وأعطاه مسحة من الغموض المثير وجعل حيوية هؤلاء الفرسان توحي بأشياء أخرى تقع ما بعد البحر.

تظهر لوحته "قصص متوحشة" ١٩٠٢ (رسم بالزيت على قماش، ١٣١,٥ × ٩٠,٥ سم، محفوظة في المتحف الشعبي للفن الحديث في إيسن، ألمانيا) كيف أن تغيُّر مزاج جوجان قد أثر على تقديره للعالم الطبيعي والساذج للجزر الاستوائية. أضاف إلى أشكال السكان الوطنيين شكل رجل أوربي هو الشاعر ماير دي هان صديق جوجان في باريس، رسم وجهه بين الزوجين المسالمين على خلفية من غابة رومانسية وهو يُنعِم النظر بالجَمَال البسيط للمرأة والرجل. وهكذا نرى جوجان يعرض صورته بالذات من خلال وجه صديقه ليعبِّر عن إدراكه الفجوة القائمة بينه وبين الشعب الذي أحبه.

لقد فشل جوجان في أن يكون متوحشًا، ولذلك يمكن اعتبار هذه اللوحة هي اللوحة الوصية لا اللوحة "من أين أتينا؟ ومَن نحن؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟". كان كل همِّ جوجان هو محاولة إحلال توافق بين حبه للعالم الاستوائي وحاجات ورغبات السكان الوطنيين. ولكنه في نهاية الأمر ظل سجينًا لعالمه المتمدن.

نظرت المحكمة في قضية تهرب جوجان من دفع الضرائب وحكمت عليه بالسجن ثلاثة أشهر وبغرامة نقدية. قرَّر جوجان استئناف الحكم في تاهيتي وكتب في مذكِّراته يقول حول هذا القرار: "في حال قررت استئناف الحكم في تاهيتي على أن أسافر إلى هناك. كم سيكلفني ذلك من أموال ما عدا الإقامة وأجور المحاماة؟ لا شك أن ذلك سيدمِّر ماليتي وصحتي وسيكون بدء نهاية حياتي".

تمكن المجتمع الكاره لجوجان ومؤسساته في النهاية من إسكاته. في ٨ مايو ١٩٠٣ أرسل جوجان يطلب كاهنًا وهو الذي كان طوال حياته يكره رجال الدين. ما لبث أن انتابته نوبة قلبية عنيفة وقضى نحبه. ذكر الكاهن أن أهل الجزيرة ذهلوا لنبأ وفاة جوجان وأنه سمعهم يصرخون في الطرق: "لقد مات جوجان! لقد مات مستقبلنا!".

محطَّات

- ١٨٤٨ وُلد أوجين هنري بول جوجان في باريس في يونيو.
- ١٨٥٠ انتخاب الأمير لويس بونابرت رئيسًا لفرنسا.
- ١٨٥١ هاجرت عائلة جوجان إلى بيرو بعد عودة لويس نابليون إلى العرش الفرنسي. وأصبح إمبراطورًا على فرنسا. وتوُفي والده في الطريق.
- ١٨٥٤ عودة أسرة جوجان إلى فرنسا.
- ١٨٦٥ عملْ بول صبيَّ بحَّارٍ على خط بواخر لوهارفر-ريو دي جانيرو، أي انضمامه إلى الأسطول التجاري.
- ١٨٦٦ توُفِّيَت والدته.
- ١٨٧٠-١٨٧١ الحرب الفرنسية البروسية، وبداية الجمهورية الثالثة الفرنسية.
- ١٨٧١ التحق بالخدمة العسكرية كبحَّار على سفينة حربية ثم عمل بعد انتهاء الحرب الفرنسية الألمانية موظَّفًا لدى شركة بارتان العقارية في باريس

وتَعرَّف هناك إلى كلوداميل شوفنكير. عاد إلى باريس، وأصبح مضاربًا في البورصة.

- ١٨٧٣ زواجه بمربية أطفال دنماركية تعمل في باريس تُدعَى ميتا جاد. صار يصوِّر يوم الأحد. عرض لوحاته لأول مرة في صالون السيدة مالارميه. كان دخله من عمله وكيل بورصة يُدِرُّ عليه مالاً كافيًا، واستمرَّ يشتري اللوحات الفنية من أصدقائه الفنَّانين الانطباعيين.
- ١٨٨٠ استأجر صالة عرض فيها أعماله مع أعمال فنانين انطباعيين آخرين.
- ١٨٨٢ انهيار سوق الأسهم الفرنسية.
- ١٨٨٣ تفرغ للفن بعد أن فقد وظيفته.
- ١٨٨٤ ترك عمله في البورصة وسافر بعد أن ساءت أحواله المالية إلى كوبنهاجن حيث سبقته زوجته وأولاده.
- ١٨٨٥ عاد إلى باريس ومعه ابنه كلوفي وهو في السادسة من عمره. واستقر في قرية في مقاطعة بريتاني وبدأ يحلم بالقيام برحلة إلى المناطق الاستوائية.
- ١٨٨٦ عرض لوحاته بمعرض الانطباعيين الثامن. عمل في لوحته "نساء بريتاني الأربع" بباريس.
- ١٨٨٧ سافر مع صديقه الفنَّان لافال إلى بنما ثم إلى جزر المارتينيك ثم عاد إلى باريس وترك صديقه بعد أن وقع فريسة المرض في تلك البلاد.

- ١٨٨٨ اكتشف نظرية الرمزية المركَّبة مع بعض زملائه وقدم عرضًا للوحاته في صالة عرض شقيق الفنَّان الفرنسي فان جوخ (تيو) في قرية آرل. انضم إلى فينسنت فان جوخ في أوليس، حيث عاشا في المنزل الأصفر. حدثت مشادَّة كلامية بينهما فرحل، واكتأب فان جوخ وقطع جزءًا من أذنه، ثم ذهب إلى المستشفى في اليوم التالي. غاب عن الوعى لمدة يومين، ثم ترك المستشفى وعاد وحده إلى المنزل الأصفر.
- ١٨٨٩ رحل إلى بروكسل، حيث نظَّم معرضًا لأعماله كان فاشلاً للغاية، ونظم بعض أصدقائه من الفنَّانين الرمزيين مزادًا علنيًّا للوحاته لتمويل مصاريف الرحلة التي قرَّر القيام بها إلى الخارج. عاد إلى بريتاني في باريس. تبدأ فاعليات المعرض العالمي في باريس، وتستمرُّ لستة أشهر. أقام وأصدقاؤه معرضًا لأعمالهم في مقهي فولبيني. عاد إلى بونت آفن، ثم ذهب للعيش في لوبولدو. انتحار فان جوخ بإطلاق النار على نفسه.
- ١٨٩٠ ترك لوبولدو إلى باريس، حيث اختلط هناك بشعراء ومصوّري الرمزية.
- ١٨٩١ تَمكَّن من بيع ثلاثين لوحة من لوحاته. وفي ٤ أبريل ركب الباخرة متوجهًا إلى جزيرة تاهيتي ووصل إليها صبيحة ٢٨ يونيو وباشر فورًا كتابة مذكراته "نوا نوا" Noa Noa. وفاة تيو فان جوخ. أصبح الناقد ألبير أورييه (١٨٦٥-١٨٩٢) رائدًا للرمزية.

- ١٨٩٢ أصيب بمرض خطير أجبره على العودة إلى باريس. ورث عن عمه مبلغًا من المال تمكن بواسطته من تسديد الديون المتراكمة عليه كافةً.
- ١٨٩٣ عُرضت أربعون من لوحاته، واثنان من تماثيله، في معرض دوراند رويل في باريس، وبيعت إحدى عشرة لوحة.
- ١٨٩٤ أصيب بكسر في كاحله إثر شجار في بريتاني.
- ١٨٩٥ ترك فرنسا للمرة الأخيرة، وفي ٣ أبريل ركب السفينة متوجهًا إلى تاهيتي للمرة الثانية، بعد أن فشل المزاد العلني الثاني لأعماله.
- ١٨٩٦ رغم إصابته بأمراض عديدة استمر يرسم بهمَّة ونشاط.
- ١٨٩٧ توُفِّيَت ابنته ألين بالتهاب رئوي. وانفصل إثر ذلك نهائيًّا عن زوجته. نشر مذكِّراته وتَمكَّن من بيع عدد من لوحاته.
- ١٨٩٨ صوَّر لوحة "من نحن؟ ومن أين جئنا؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟" وبعدها بأيام حاول الانتحار، ولكنه فشل في ذلك، وعولج في المستشفى إلى أن وصل إليه مبلغ من المال من وكيل أعماله في باريس. أنجبت زوجته التاهيتية ابنًا أسماه إميل.
- ١٩٠٠ وفاة ابنه كلوفي الذي فقد بصره نتيجة تسمُّم في الدم في أثناء عملية جراحية. عرض عليه تاجر لوحات في باريس عقدًا لشراء كل لوحاته بصورة حصرية مقابل مبلغ سنوي مقطوع فتحسنت أموره المالية.

- ١٩٠١ باع كوخه في تاهيتي وانتقل إلى جزيرة الدومينيك إحدى جزر ماركيساس حيث شاد لنفسه منزلاً أطلق عليه اسم "بيت الملذّات" على أرض تملكها البعثة الإرسالية الكاثوليكية.
- ١٩٠٢ نشبت خلافات كثيرة بينه وبين رؤساء الإرساليات الدينية العاملة في الدومينيك بسبب تصرفاته الماجنة، كما أقيمت عليه دعاوى قضائية من جانب السلطات الحاكمة لتنديده بالمستعمرين وبتصرفاتهم مع أفراد الشعب في الجزيرة. زوجته الماركيزية وضعت مولودة أسمتها "تاهياتيكاوماتا".
- ١٩٠٣ حُكم عليه بالسجن لمدة ثلاثة أشهر وبدفع غرامة مالية. لم يكن لديه لا القوة ولا المال للدفاع عن نفسه أمام محكمة الاستئناف.
- توُفِّيَ في ٨ مايو ١٩٠٣ عن عمر ٥٤ سنة وحيدًا في كوخه في جزيرة المارتينيك إثر أزمة قلبية.

هوامش

١- هربرت ريد، فلسفة الفن الحديث، ص52.

٢- حسن محمد حسن، مذاهب الفن التشكيلي المعاصر، ص109.

٣- نفس المرجع، ص115.

4- Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, p. 178.

5- Dauglas Percy Bless, A History of Wood, Engraving, London, Tornto, 1928, pp. 228-240.

٦- مذكرات أ.د. كمال أمين، عام 1979.

7- Dauglas Percy Bless, A History of Wood, Engraving, London, Tornto, 1928, p.230.

8- Marcel Guerin, L'Deuvre Grave Du Gauguin, H. Floury, Editeur, Paris, 1927. p. 201.

٩- د. لطفي محمد زكي، جوجان الفنّان الثائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص51.

10- Marcel Guerin, L'Deuvre Grave Du Gauguin, H. Floury, Editeur, Paris,1927, p. 237.

١١- د.لطفي محمد زكي، المرجع السابق، ص33.

12- Marcel Guerin, L'Deuvre Grave Du Gauguin, H. Floury, Editeur, Paris,1927, p. 250.

١٣- عيد سعيد يونس، القيم الجمالية للفن الإسلامي وأثرها في الفن الحديث، ص129.

14- Marcel Guerin, L'Deuvre Grave Du Gauguin, H. Floury, Editeur, Paris,1927, p. 178.

١٥- مصطفى الصاوي الجويني، الفن والفنَّانون، ص387.

١٦- د.لطفي محمد زكي، المرجع السابق، ص54.

17- Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, p. 173.

١٨- د. لطفي محمد زكي، المرجع السابق، ص137.

19- Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, p. 171.

20- Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, p. 180.

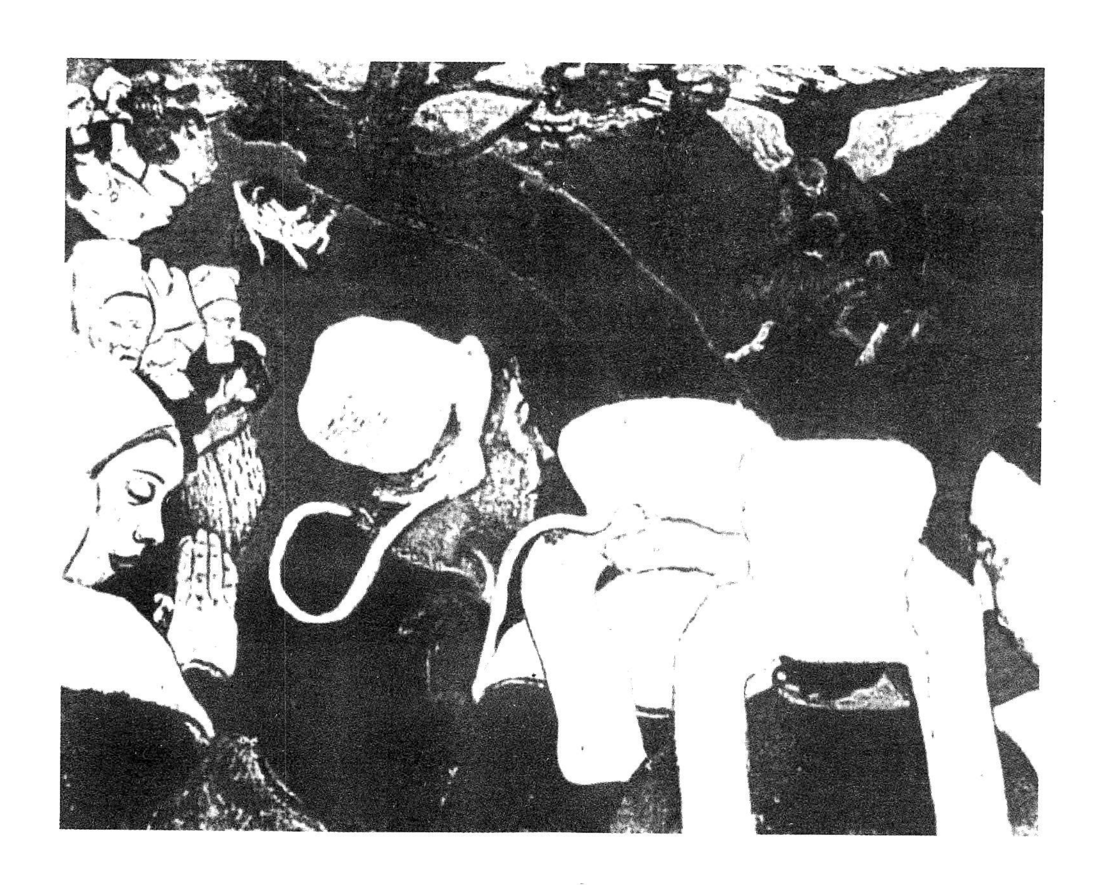
21- Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, p. 180.

٢٢- إخلاص عبد الحفيظ، القيم التجريدية في التصوير القديم والتصوير الحديث، مرجع سابق، ص165.

د.محمد عزيز نظمي سالم، القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة، ص123.

٢٣- د.محمد عزيز نظمي سالم، القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة، ص123.

أعمال أبيض وأسود - بول جوجان:



الشكل١ - يعقوب يصارع مَلَكًا - ١٨٨٨

ألوان مسطَّحة لا يظهر فيها التجسيم

٢٨,٧٥ × ٣٦,٧٥ سم

المتحف الأهلي باسكتلندا

الشكل٢ - مجموعة نوا نوا

١٨٩٤

مونوتايب - ليثوجراف

الشكل٣ - هوكاسي

١٨٣٠

٢٥,٨ × ١٨,٣ سم

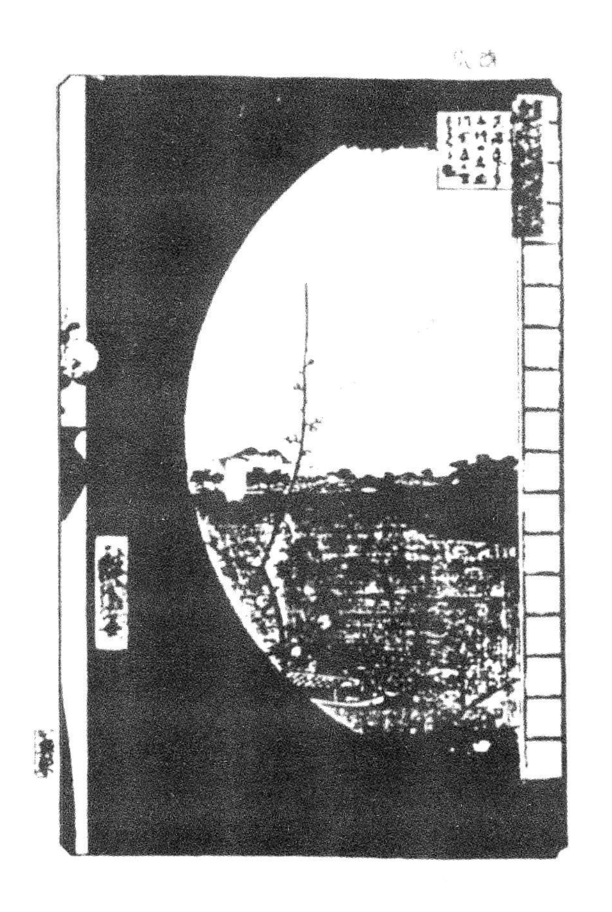
الشكل٤ – الْمَلَك الجميل

تصوير – ١٨٨٩

جمع بين صورتين في لوحة واحدة كما في الفن الياباني

٩٢ × ٧٢ سم

متحف اللوفر – باريس



الشكل٥ - هيروشيني

منظر طبيعي

٣٣,٣ × ٢٢,٢ سم

المتحف الإنجليزي - لندن

الشكل٦ - رسم - منفذ على صفحات كتاب جيوبيس وسوريير تأثّر بالفنَّان الياباني هوكاسي في لوحته عن الاستحمام بأن نقل أحد الأشخاص العرايا ممسكًا ببرميل خشبي لملء المياه

١٨٩٩ - ١٩٠١

الشكل٧

رسم - منفذ على صفحات كتاب جيوبيس وسوريير

١٩٠١ - ١٨٩٩

الشكل٨ – هوكاسي

رسم – الحلاقة والاستحمام

٤٥ × ٣٢,٥ سم

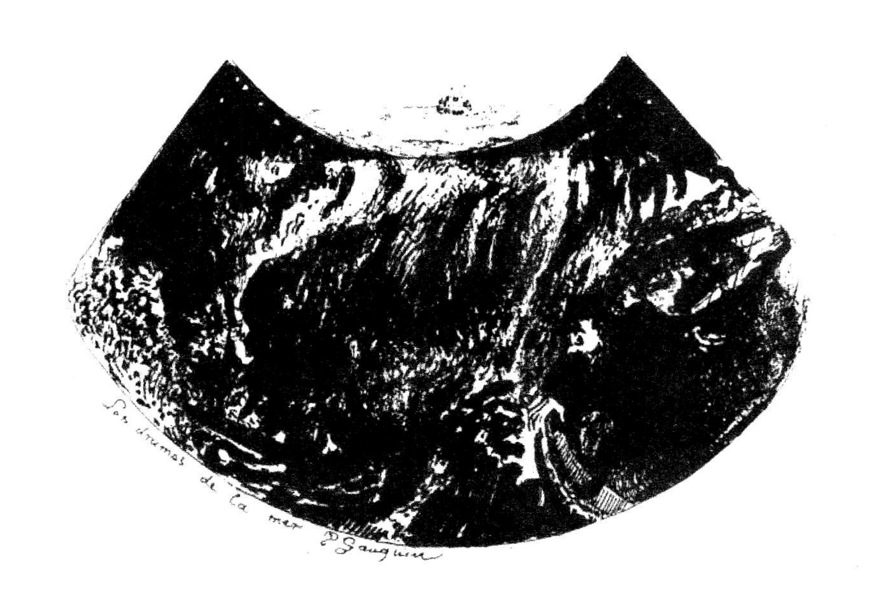
مكتبة جامعة كامبردج

الشكل٩

حفر على الخشب - لبوذا

الشكل ١٠

حفر خشبي - الآلهة



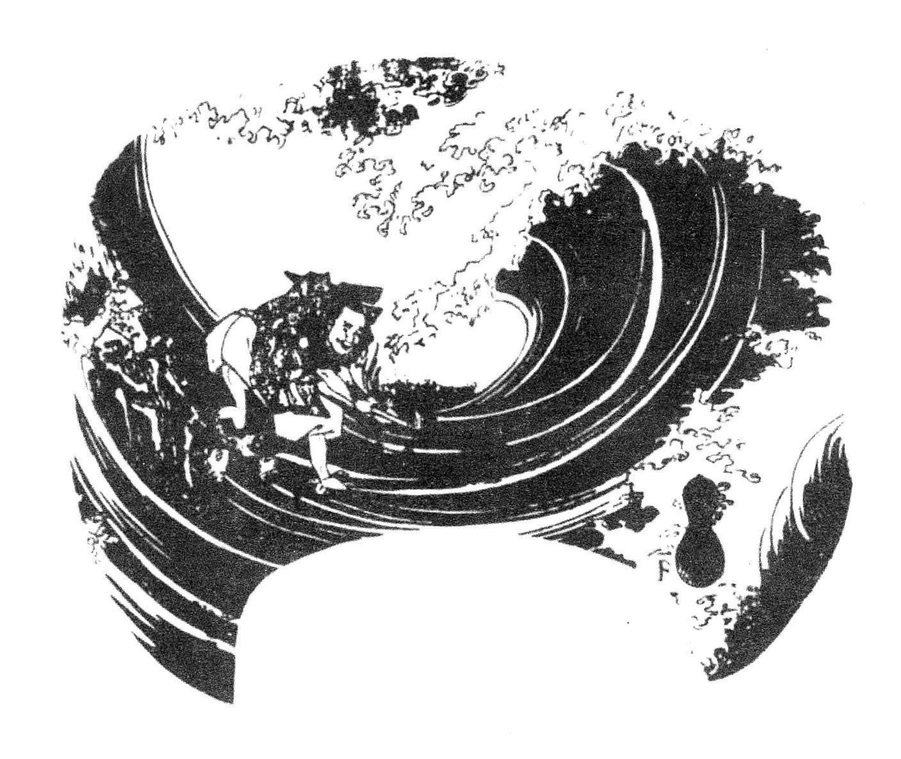
الشكل ١١ - النزول إلى العاصفة

طباعة مسطَّحة

١٨٨٩

٢٧,٣ × ١٧,٨ سم

متحف فيكتوريا وألبرت - لندن

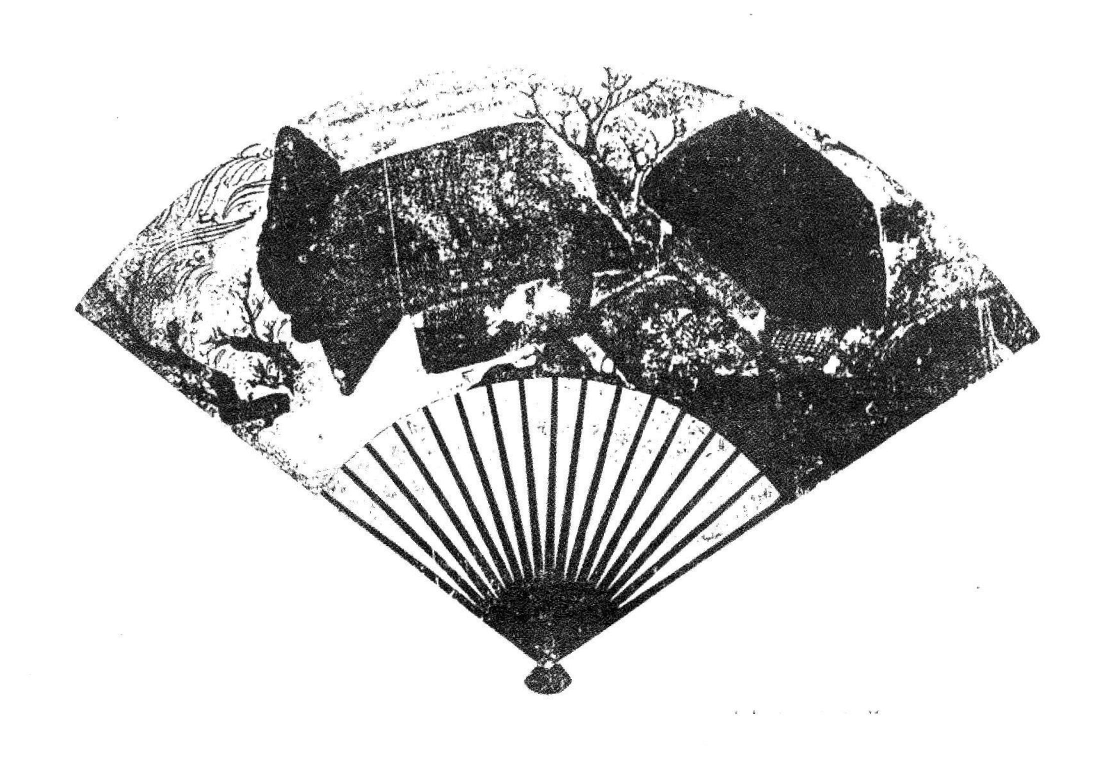


الشكل١٢ - الفنّان الياباني سادا هايد - جامع الطحالب البحرية

١٨٥٠

٢٢,٩ × ٢٨,٦ سم

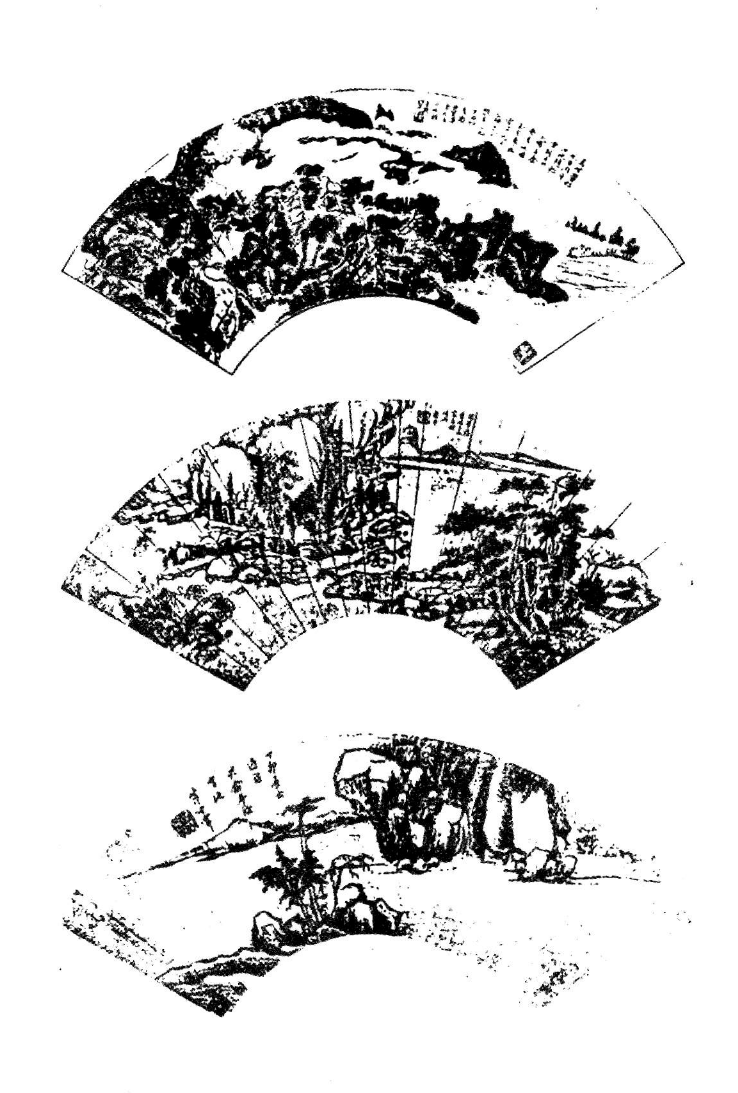
متحف فيكتوريا وألبرت - لندن



الشكل١٣ - تاوراتي سوتاسيو

تفصيلة لمروحة يابانية شبكية عليها منظر طبيعي

بداية القرن السابع عشر



الشكل ١٤

مراوح يابانية مرسومة لمشاهير الفنَّانين

من القرنين السادس عشر والسابع عشر

الشكل١٥ - نوا نوا

حفر خشبي

شريط طولي به كتابات غير مقروءة وبعض الزخارف تشابه في شكل الشريط الطولي والعرضي مع بعض الصور اليابانية في الشكلين ١٦ و١٧

الشكل١٦

صورة يابانية لفنان غير معروف من القرن السابع عشر

الشكل١٧

صورة يابانية لفنان غير معروف من القرن السابع عشر

الشكل١٨ – الأقنعة

حفر خشبي

تشابه كبير مع الشكل١٩ للفنان هاوشانج بين

الشكل١٩ - هاوشانج بن

إناء برونزي من بداية الأسرة الحاكمة من القرن الحادي عشر إلى القرن الثاني عشر

صالة عرض فرير - واشنطن

الشكل ٢٠ - ليدا

تصميم لطبق - طباعة مسطَّحة

١٨٨٩

تشابه في شكل المرآة داخل الدائرة وطريقة رسم الإوزة تتناسب ورقَّة رسوم اليابانيين

ذات الخطوط المنحنية الدقيقة

متحف المتروبوليتان

الشكل ٢١ - ضباب على مرآه

(صورة شخصية لممثلي مسرح)

١٨٣٤

٣٧,٦ × ٢٥,٢ سم

متحف فيكتوريا وألبرت - لندن

الشكل٢٢ - منظر في تاهيتي (السوق)

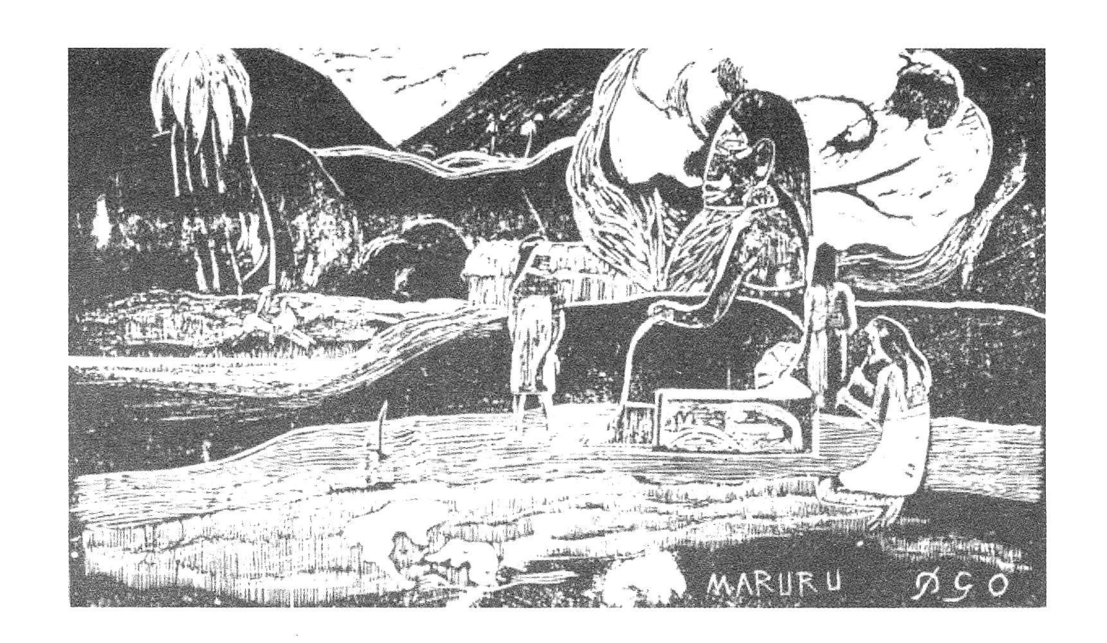
تصوير - ألوان زيتية على قماش

خمس سيدات يجلسن في وضع متراصٍّ يؤدِّين حركات أشبه بالطقوس، وهذا يذكِّرنا بالجداريات المصرية، ويؤكِّد بوضوحٍ تأثيرَ الفن المصري القديم على جوجان

الشكل٢٣ - البسمة

حفر على الخشب

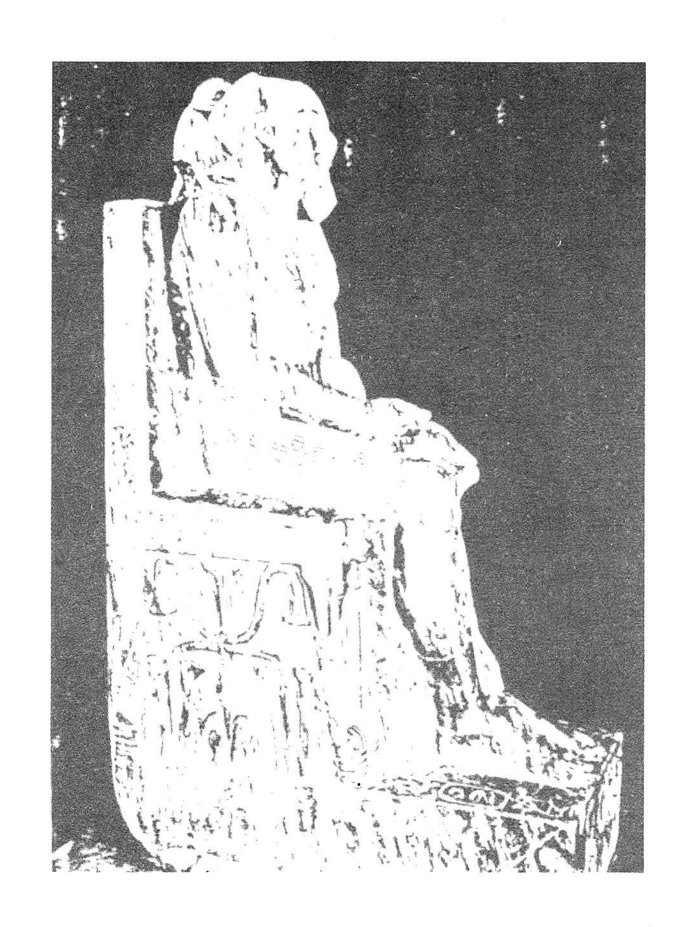
يتضح تأثير الطابع المصري على حفر جوجان



الشكل٢٤ - ماريور

حفر على الخشب

نجد شخصًا ذا ملامح زنجية يجلس على مقعد، ويضع يده على ركبتيه وهذا العمل يذكِّرنا بتمثال خفرع (الشكل٢٥)، وهو يجلس نفس الجلسة

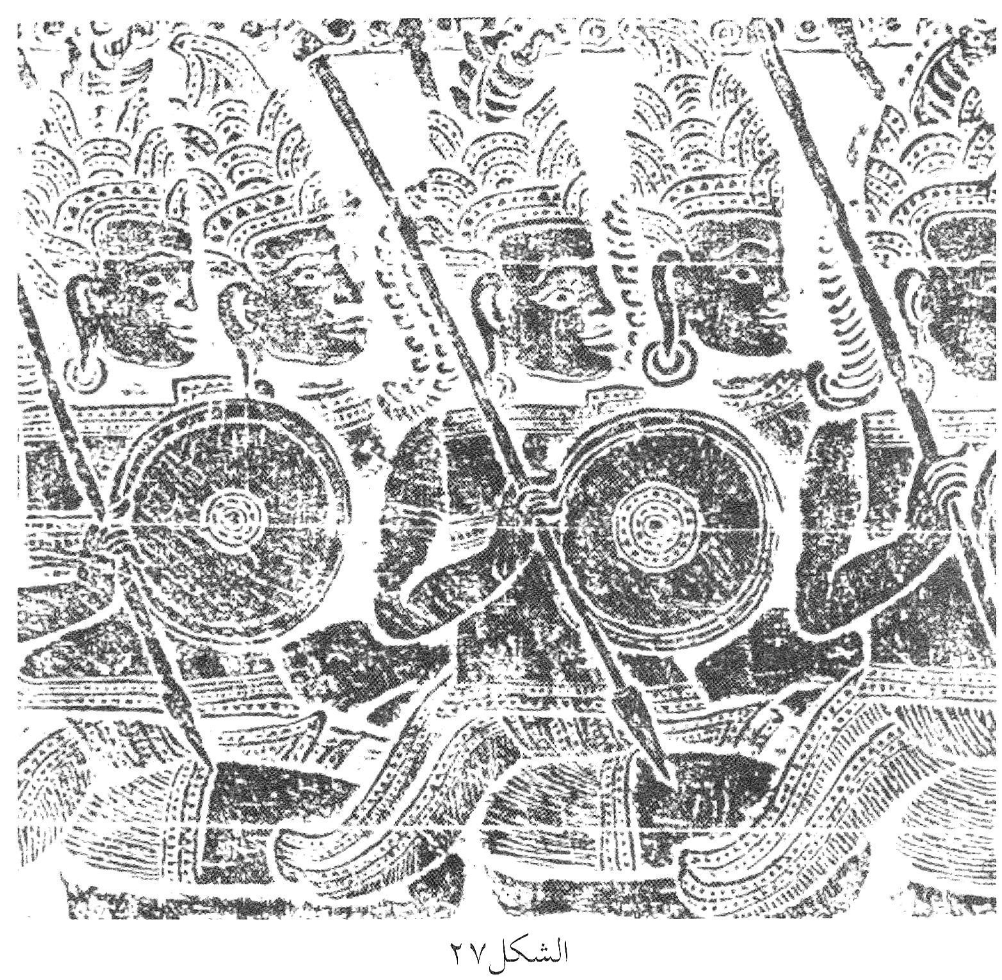


الشكل ٢٥ - تمثال الملك خفرع من البازلت
المتحف المصري بالقاهرة

Maoti tau te ori ori
Atou té marama ora toura
Ta hina pohé a toura
Ta Téfatou o té tirata.

الشكل٢٦

الزوجان المقدَّسان (الإله تارو وإحدى زوجاته)



الشكل ٢٧

انطباع من الرسومات البارزة في مقبرة هندية (تفصيلي)

الشكل٢٨ - بابيل نات - حفر على الخشب

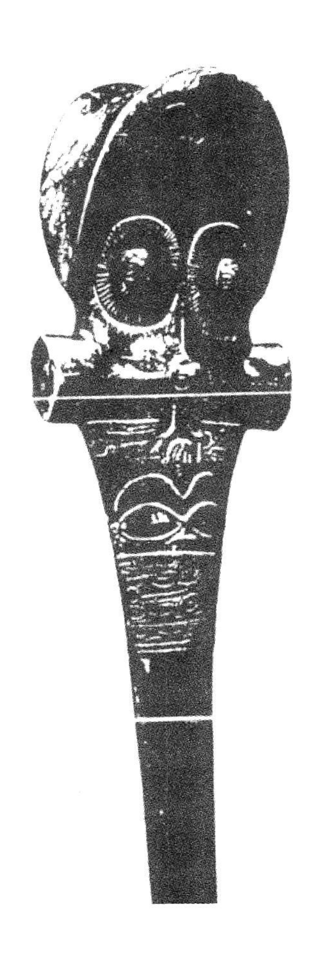
نلاحظ تأثّره أيضًا بالملامح الزنجية

فرنسا

الشكل٢٩ - صَلْب المسيح

حفر على الخشب

متحف المتروبوليتان



الشكل ٣٠ - رأس مُنْحَنٍ لعصا خشبية

من جزيرة موريشيوس بإفريقيا

ارتفاع العصا ١٢,٥ سم

متحف الفن الحديث - نيويورك

الشكل ٣١ - دراسة لوجه زنجي

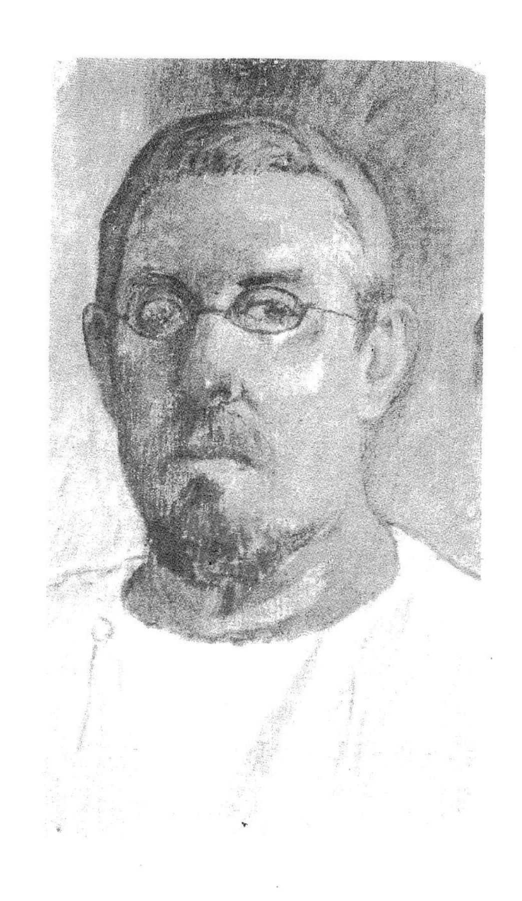
ألوان مائية

أعمال ملونة – بول جوجان

المرأة ذات الزهرة – ١٨٩١

ألوان زيتية على قماش – ٤٦,٥ × ٧٠,٥ سم، كوبنهاجن، الدنمارك

صوَّر جوجان تلك اللوحة بعد وصوله إلى ماتيا بقليل. كانت نساء تاهيتي يرتدين الزي التقليدي المكوَّن من جونلة مضمومة تُسَمَّى "باريو"، وفي تلك اللوحة، ترتدي هذه المرأة التاهيتية أبهي ثيابها: فستانًا أزرق ذا ياقة وأكمام مُخرَّمة

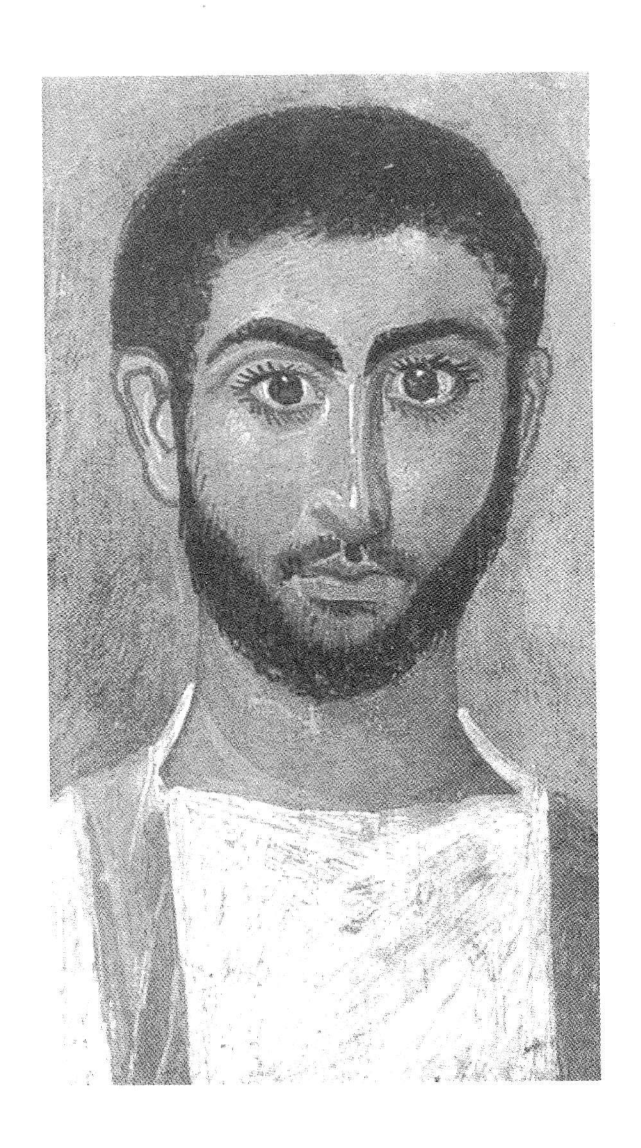


بورتريه شخصي ١٩٠٣

ألوان زيتية على قماش ٢٤ × ٤٢ سم – متحف كونست – بازل – ألمانيا

رسم جوجان بورتريهًا شخصيًّا حزينًا وبسيطًا في العام الأخير من حياته. وقد كانت بورتريهاته الشخصية الأولى مليئة بالثقة والتحدِّي. في هذه اللوحة، يبدو لنا هادئًا وحقيقيًّا إلى حدّ كبير، حتى لون اللوحة يبدو أكثر برودة، كأنه ينسجم مع حالة جوجان، يملأ تقريبًا فراغ اللوحة، جاعلاً إياه أكثر وحدة

بين هذا البورتريه ووجوه الفيوم تشابه.



من وجوه الفيوم

لوحة مصرية رومانية صُوِّرَت في القرن الثاني أو الثالث الميلادي

عائلة شوفينيكر ١٨٨٩

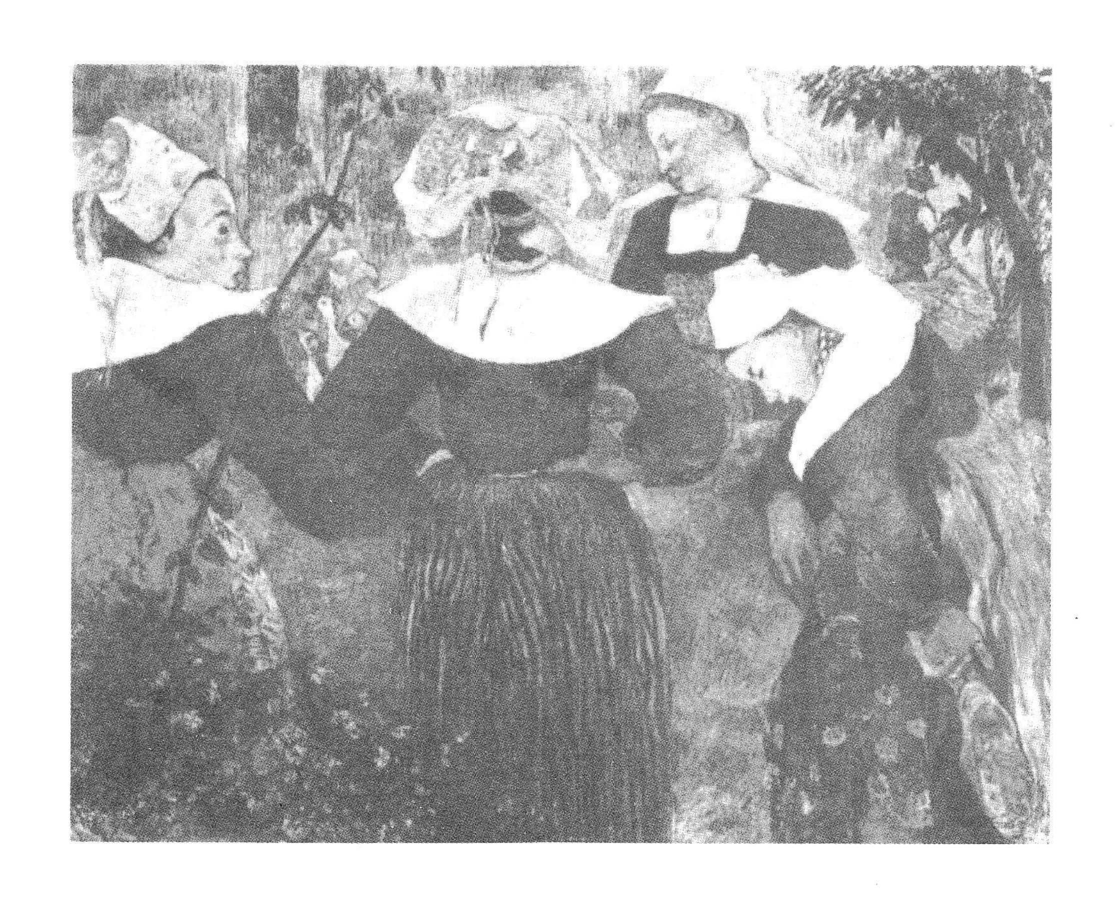
ألوان زيتية على قماش ٧٣ × ٩٢ سم - متحف أورساي، باريس، فرنسا

كان مِمَّا جذب الاهتمام في المعرض العالمي، عرض للفن الياباني لكثير من الفنَّانين الغربيين، ومن بينهم جوجان، من خلال التصوير المسطَّح، والألوان الخالية من الظل، والتصميمات البسيطة الجريئة. استخدم جوجان ذلك الإلهام ليُبدِعَ أشكالاً منحنية ملوَّنة كما لو كانت مطبوعة يابانية في اللوحة (لاحظ خلفية اللوحة إلى اليمين) نلاحظ تشابهًا بين هذه اللوحة والفن الياباني

فتاتان من تاهيتي - ١٨٩١

ألوان زيتية على قماش، ٦٧ × ٩٠ سم، متحف اللوفر، باريس.

صوَّر جوجان في هذه اللوحة فتاتين تاهيتيتين تجلسان على الرمال في حالة تأمُّل.



فتيات بريتاني الأربع - ١٨٨٦

ألوان زيتية على قماش، ٧٢ × ٩٠ سم، نيوبيناكوثيك، ميونخ، ألمانيا.

تُظهِر تلك اللوحة نساء بريتاني الأربع مرتديات أزياء بريتاني التقليدية، ذات الإيشاربات والشالات البيضاء. وتلك اللوحة تُظهِر اختلافًا في تقنية التصوير لدى جوجان، فبدلاً مع إدماج الألوان مثلما يفعل الانطباعيون، بدأ جوجان في تحديد مناطق الألوان الكبيرة مثل إيشاربات النساء وياقاتهن، بخطوط مرسومة، مِمَّا جعلها تظهر كأشكال زخرفية ترقص عابرة النصف الأعلى للوحة

تفصيلة من لوحة "من نحن؟ من أين أتينا؟ إلى أين نحن ذاهبون؟" - ١٨٩٧
ألوان زيتية على قماش، ١٣٩,١ × ٣٧٤,٦ سم، متحف الفنون الجميلة (مجموعة تومبكينز)، بوسطن، الولايات المتحدة الأمريكية

هنري ماتيس Heneri - Matisse
(١٨٦٩ - ١٩٥٤)

"لقد جاءني الإلهام من الشرق"

(هنري ماتيس)

مصوّر وحفّار فرنسي، وأحد المؤسسين الرئيسيين الذين مارسوا الطباعة بالأسلوب التعبيري، وكان زعيمًا لأول حركة فنية ظهرت في القرن العشرين وهي "الوحشية" (Fauvism) وهو من أكثر فناني القرن العشرين الذين استفادوا من الفن الإسلامي، وفتح به آفاقًا جديدة لرؤيته حيث "أخذ غِنَى جوهر الأشكال ومنطق تأليف الزخارف والفنون العربية، ليضيف إلى تجرِبته، بل ولتاريخ الفن الحديث رؤية جديدة غنية"(١).

كتب هنري ماتيس في مذكراته أنه لم يكُن ينوي قَطُّ أن يكون فنّانًا: "كنت ابنًا لتاجرٍ مهيَّأً للحلول محل والدي في المستقبل". لم يكُن ماتيس طفلاً معجزة كما هو الحال بالنسبة إلى بيكاسُو، ولم يُظهِر أيَّ نبوغ.

قال هنري ماتيس في مذكّراته: "إني عاجز عن إجراء أي تمييز بين الشعور الذي أحصل عليه من الحياة وطريقة ترجمة هذا الشعور عن طريق الرسم. إن موديلاتي أشخاص لا جمادات. قد تكون الأشكال التي رسمت بها هؤلاء الأشخاص غير جميلة ولكنها كانت دائمًا معبّرة. ليس من الضروري أن يكون الاهتمام العاطفي الذي

أيقظوه في داخلي مرئيًّا بصورة خاصَّة في اللوحات التي رسمت فيها أجسامهم إذ غالبًا ما يمكن ملاحظة هذا الاهتمام العاطفي في الخطوط أو القيم المختلفة الموزعة على كامل مساحة اللوحة".

هذه هي فلسفة هنري ماتيس الفنَّان الفرنسي الذي عُرف بأنه سيد الألوان.

كان ماتيس من أعظم فنَّاني القرن الماضي، وأكثرهم أصالة، فهو سيد الألوان والخطوط الانسيابية، أثر بإشراقة ألوانه المضيئة في فنون العالم حتى اليوم. فقد لعب دورًا رائدًا في ثورة الفن الحديث، التي بدأت في أوائل القرن العشرين، وكان معروفًا في مجالات الإبداع البصري المختلفة، مثل التصوير، والنحت، والحفر، والرسم، ورسوم الكتب، وكذلك تصميم الأزياء والديكور المسرحي، ولم يكُن للعين أن تخطئ تأثيره المستمر في عالم الفن التشكيلي، حيث يمكننا -مثلاً- أن نتتبع جذور كل من التعبيرية والتجريدية -وهما من الحركات الفنية الكبرى في القرن العشرين- في أعمال ماتيس.

ولم تكن بدايته تُعطِي أي مؤشر على أنه سوف يصبح ذا تأثير كبير في حركة الفن العالمي، فقد وُلد هنري إيميل بينوا ماتيس في أوائل عام ١٨٦٨، بمنزل جَدَّيه، بمدينة كاتو كامبريزي بشمال فرنسا، لأب تاجر بقرية اشتهر سُكَّانها بصناعة نسيج الكشمير ذي النقوش والصيغ الشرقية وبعد انتهائه من دراسته الثانوية درس القانون في باريس، ثم اشتغل في وظيفة كاتب لأحد المحامين في سان كونتان، وفي سن الثانية والعشرين تقريبًا بين عامي ١٨٩١ و١٩٨٢ درس مبادئ الرسم في مدرسة كوانتان دلاتور على يد المصوّر الفرنسي و.أ.بوجيرو، إلا أنه لم يقتنع بطريقته في التعليم فتركه إلى دراسة أكثر تحرُّرًا في مدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٩٢ تحت إشراف فنَّان آخر

يُدعَى جوستاف مورو، علَّم طلابه دائمًا "أن الشرق هو مخزن الفنون وأن قبلة الفنَّان الحديث هناك"[٢]، وقال أيضًا إن "ماتيس كان السَّبَّاق لفهم الفن العربي وكشفه وتطويره"[٣]، وبدأ في رسم مناظر الطبيعة التقليدية ولوحات الفنَّانين العباقرة الموجودة في اللوفر.

وخلال أزمتين مرضيتين تَعرَّض لهما ماتيس أهدى إليه أحد أصدقائه علبة ألوان، فأخذ يعبث بها، فاستهوته، ثم لم تلبث موهبة التصوير والتلوين أن تفجرت لديه بصورة لا تُقاوَم، فترك الحقوق ودخل مدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٩٥، وتعلم أصول الفن.. وأقبل عليه بنفس ذوَّاقة وحِسٍّ مرهف يتطلع إلى الجمال في أبهي صوره وأكمل معانيه.

كانت موضوعات ماتيس في مرحلة البدايات تتكون في أغلبها، إما من لقطات داخلية، وإما من مناظر طبيعية، ولكن بحلول نهاية عام ١٨٩٠، تَخلَّى عن هذا الأسلوب التقليدي في فن التصوير، بل ورفضه كليًّا، وبدأت لقطاته في التغيُّر، وأصبحت مليئةً بالألوان، وكاشفة عن حجم الفرشاة المستخدمة، فقد عكست لوحاته التي أبدعها في أثناء رحلاته إلى كل من مدينتي بريتاني وكورسيكا الفرنسيتين، مدى تأثُّره بالفنَّانين المعاصرين له، مثل فنَّاني المدرسة الانطباعية (أو التأثيرية)، فاستطاع عند زيارته أحدَ معارضهم -أُقيمَ بإحدى القاعات الخاصَّة بباريس- رؤية لوحاتهم المرسومة بأسلوب يؤكِّد نصاعة اللون، وأيضًا الحرية في اختياره.

كان ماتيس يتجلى -بصفة خاصَّة- في طريقة استخدامه الألوان، وفي موقفه إزاء الشكل، أو التكوين. فقد رفض فكرة أن الفنَّانين يجب أن ينتجوا ما يرونه بألوانه الحقيقية. فكتب قائلاً: "إن هدف اللون الرئيسي هو أن يخدم التعبير، فلتصوير منظر

خريفي لن أحاول تذكُّر أي ألوان تناسب هذا الفصل، فلن يلهمني إلا الإحساس الذي يتحرك في داخلي". وفي أواخر حياته بدأ أيضًا تبسيط الشكل أكثر فأكثر، وغالبًا ما كان موضوع اللوحة الأصلي غير قابل للتمييز كما حدث في لوحته "الحلزون".

كان الفن الزخرفي بالنسبة إلى ماتيس وسيلة للتعبير عن الروح من خلال الألوان الخالصة والرسوم العربية التجريدية والأبعاد المسطَّحة والإيقاع، ولكن الفن الزخرفي لا يظهر محتواه الروحي إذ يتطلب من الفنَّان أن يشير إلى المحتوى بصورة ضمنية. تعلم ماتيس كثير من الفن الإسلامي ولكنه تعمق أيضًا بدراسة الفن الغربي. فقد شعر –بعد أن زار عدة مدن في إيطاليا وشاهد اللوحات الجدارية في الكنائس– بالإحساس بما توحي به هذه الرسوم من الخطوط والتأليف واللون.

وفي عام ١٨٩٦ تأثّر أسلوبه بالفن الفرنسي الذي كان شائعًا فيه استخدام الألوان المائية، وعرض آنذاك لوحة تمثل الصحراء.

وفي عام ١٨٩٨ تأثّر بالتأثيريين وأصبحت ألوانه أكثر تألقًا وتنوُّعًا، وأصبح الرسم عنده أقل اصطلاحية في أوضاعه الفنية.

وبين عامَي ١٩٠٠ و١٩٠٤ بدأت تتحدد معالم شخصيته، وبدأ في تكوين أسلوبه الخاص حيث ابتعد كليًّا عن التأثيريين، ويرجع ذلك إلى مشاهدته أول معرض للفنون الإسلامية أقيم في باريس في جناح "مارسان" التابع للُوفر عام ١٩٠٣، وقد صرح ماتيس أمام الناقد جين قائلاً: "كان هذا المعرض درسًا عميقًا لي علمني النقاوة والانسجام"[٤].

بدأت شهرة ماتيس تتضح بعد اشتراكه مع بعض زملائه في صالون خريف عام ١٩٠٥.

مذهب الفوفيزم (١٩٠٥-١٩٠٨)

كان ماتيس يضع ألوانه الأولية الزاهية في اللوحة، فكانت تتنافر في تجاورها، وقد سيطر على هذا التنافر بوسيلتين مختلفتين، إما بتحديدها تحديدات قوية وذلك بواسطة اللون الأسود، وإما بتَرْك فراغات أرضية اللوحة دون استخدام الظل والنور أو المنظور. كما كان يعمل على أن تكون طبقات ألوان الأرضية متضادة مع طبقات الجسم الحي للموديل، ويوزِّع الألوان في اللوحة بأسلوب يعطي التأثير لمناطق لونية متناثرة في لوحته المسماة "منظر ريفي" (الشكل١).

وقد استخدم الأسلوب الزخرفي على طريقة الفنون الإسلامية "الأرابيسك"، وكان معظم رسوماته عبارة عن نساء عاريات بأسلوب أقرب إلى المطابق نسبيًّا، وفي أوضاع الجلسات الهادئة المغرية.. ثم يملأ الفراغات المحيطة بزخارف من زهور وأوراق شجر، وفي هذه المرحلة أنتج عددًا من اللوحات منها "منظر كاتدرائية نوتردام"، و"الشباك المفتوح"، و"البحار الصغير"، و"البساط الأحمر"، وتُعتبر لوحة "دراسة عارية" (الشكل٢) التي نفَّذها عام ١٩٠٦ نموذجًا لطابعه المميز ونجد فيها الخطّ الأسود يحدد لون الجسم المحور فيبدو كالأمواج التي تنشط في الخلفية بينما تُكسِب المنظور شكلاً مسطَّحًا، كما أن عناصر التكوين قد عولجت معالجة فجائية، وقد فسَّر ماتيس هذه الحالة بأن التعبيرية من ناحية تفكيره لا تحتوى على عاطفية تنعكس على وجه آدمي، أو إيماءة قوية، فكل ما في اللوحة يكون معبِّرًا.

ومنذ عام ١٩٠٨ تحول نحو استلهام الفنون الإسلامية وبخاصَّة فنون السجاد والمنسوجات الفارسية، فهدأت ألوانه، وقام بتبسيط الخطّ والكتلة في أعماله، فأشكال الأشخاص عنده أصبحت أقرب ما تكون إلى التسطيح، محددة بخطوط خارجية بسيطة كثيرة الانحناءات، ترتدي أثوابًا مليئة بالزخارف القريبة في هيئتها من الزخارف الإسلامية التوريقية، بينما تغطي الحوائط والمناضد والأرائك من حولها بالزخارف التي يمتزج فيها أيضًا التوريق بالهندسة المستوحاة من الخرط العربي، ليصنع في النهاية أعمالاً تتميز بالحداثة في الوقت الذي تبدو فيه شرقية الحس مليئة بالحركة الداخلية التي يصبغها الانتقال الدائم من جزء إلى آخر دون توقُّف، مِمَّا يضفي عليها حيوية تؤكّدها ألوانه الصريحة الساخنة بلا تعقيدات في طريقة الأداء، حيث إن البلاغة عنده تأتى من إضفاء عمق وهمي للأشكال على الرغم من تسطيحها كما في لوحته "عائلة الرسَّام".

وفي عام ١٩٠٩ شاهد معرضًا أُقيمَ في ميونخ للفن العربي وشاهد نماذج من الخزف الإسلامي وفن المُنمنَمات وأعلن قائلاً: "عثرت على تأكيد جديد لبحثي. لقد أبان لي فن المُنمنَمات الإسلامي كل إمكانيات إحساساتي" (٥).

الوحشية

اعتُبر ماتيس زعيمًا للحركة عندما أطلق اسم "الوحوش" على جماعته، وانهالت عليه الدعوات في أمريكا والسويد والنرويج لإنشاء مراكز لأسلوب المدرسة الوحشية، لذلك كان لتعليمه أثر في مسار التصوير الحديث.

يقول ماتيس: "إن كل ما يهمني قبل كل شيء آخر هو التعبير، إذا أراد الفنَّان أن يعبِّر عن عالمه الخاص، والمهم دائمًا هو التعبير عن الإحساس الذي تولِّده الألوان في الشعور الذي توقظه والعلاقات التي تنشأ بين الأشياء".

سعى ماتيس للوصول إلى اللون الخالص في القدرة التعبيرية، أثارت هذه المدرسة زوبعة، حيث كان اللون هو العنصر الأساسي فيها. استمد ماتيس إلهامه من المناظر الطبيعية المحيطة وبصورة مغايرة تمامًا، أعطى الضوءُ اللامع لألوانه شفافية في عملية توزيع جديد للألوان، ففي لوحة "ضفاف الجدول" التي رُسمت بالألوان الزيتية في عام ١٩٠٧، يتراءى التدرج اللوني من البنفسجي والأزرق والأخضر والبرتقالي وتحتل خطوط الجدول ومساره محور الصُورة حيث يتحول المشهد الطبيعي إلى التجريد، وقد تباين الأسلوب لدى ماتيس، فنجده تارة يتبنى الواقعية والأشكال الزخرفية من الفن الإسلامي، وتارة يقوم برسم تجريدي أيضًا كما في الفن الإسلامي، أو يرسم بدقة لا متناهية لإعطاء واقعيَّة معيَّنة. وقد عبَّر ماتيس عن هذه المرحلة بقوله: "إني عاجز عن صنع نسخة وضيعة للطبيعة، بدلاً من ذلك أشعر بأني مُجبَر على تفسير الطبيعة ومواءمتها مع روح اللوحة، وعندما أضع الألوان معًا يجب أن تتوحد في تناغم لوني حي كقطعة الموسيقى أو لحن موسيقيّ. إن موديلاتي هم أشخاص ينبضون بالحياة ويشكِّلون الموضوع الرئيسي".

رسم ماتيس عددًا من المناظر الداخلية مثل "طبيعة صامتة على طاولة.. ستارة"، فتضمنت هذه الأعمال كثيرًا من تناقضات الداخل والخارج والمشعّ والمظلم والطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعي والخطوط المستقيمة والمنحنيات والخطوط المنثنية، فتمكن من تقديم عناصر تصويرية كثيرة، وبذلك حقق التوازن المطلق بين الخطّ

واللون، وكذلك استعمل تدرُّجات لونية قليلة للأصفر والأحمر والأخضر، وقال إن كثرة الألوان تُفقِد اللون قوّته، وبإمكان اللون تحقيق القوة التعبيرية إذا كان التدرج منتظمًا ومتناسقًا وتتماثل شدته مع الإحساس لدى الفنّان.

التأثير الإسلامي

منذ عام ١٩١٠، بدأ ماتيس في السفر بصورة أكبر، مستخدمًا المال الذي ادَّخَره من بيع لوحاته. وفي تلك السنة زار مدينة ميونخ بألمانيا لحضور معرض ضخم للفن الإسلامي، وأثار إعجاب ماتيس ما رآه من ألوان جميلة وزخارف على الأقمشة، وسجاجيد، وخزفيات.

ربما كانت أهم أسفار ماتيس في ذلك الوقت رحلته إلى المغرب في عامي ١٩١١ و١٩١٢، فحالة الصفاء التي رُسمت بها فتاة مغربية صغيرة جالسة على سطح منزل في مدينة طنجة في لوحته المسمَّاة "زهرة في شرفة السطح" ١٩١٢، تعكس ولع ماتيس بالملابس الغريبة، والألوان البراقة، التي وجدها هناك.

وقد أثرت هذه الرحلة على أعماله فظهرت فيها ستائر وسجاد ونساء، ومنها صورة المراكشيين، و"المصوّر والموديل" -تُعتبر من أروع أعماله- واستخدم فيها ألوانًا قوية عنيفة التأثير من الأسود والرمادي يتباين معهما الأصفر الأوكر (الشكل٣)، ولقد قال عنه سامبا: "إن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انسياقه للون الحيّ والشكل المسطَّح وللرقش العربي ولعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته حسب اعترافه"(٦).

وقد أحب ماتيس طريقة الفن الإسلامي في ملء السطح بالزخارف، حتى إنه حاول خلق إحساس واقعي للفراغ والعمق، وقد فعل هذا في تلك اللوحة، فتكوينها المجسّم لشخصية راكعة، وخفّ، وإناء دائري به أسماك ذهبية، يبدو كأنه يندفع تجاه زاوية الزخرف بظلال زرقاء مختلفة في درجاتها اللونية.

ومثل أي فنّان، كانت لماتيس أشياء محببة لديه في الرسم. ففي الاستديو الخاص به، جمع كثيرًا من الأقمشة والسجاجيد (سجاجيد شرقية) ١٩٠٦، والزخارف الفخارية من إسبانيا وشمال إفريقيا، وقد ظهرت تلك الأشياء بكثرة في تكويناته.

ففي أثناء رسمه لوحة "زهرة في شرفة السطح" ١٩١٢، نجد ماتيس كعادته في لوحاته، قد رسم أسماكًا ذهبية. وإناء الأسماك الذهبية هنا يبدو غير متجانس مع سخونة أسطح الشرفات الملتهبة في شمال إفريقيا، ومن المحتمَل أن يكون قد ضمها إلى اللوحة، لإحساسه بأن التكوين يحتاج إلى شكل الأسماك الزخرفي ولونها الزاهي.

لوحة "درس البيانو" التي تصور ابنه بيير يعزف البيانو، تعكس جوًّا حزينًا يبتعد كل البعد عما كان يحلم به ماتيس من إبداع فن "مريح"، وفي الوقت ذاته، تعبر تلك اللوحة عن أحاسيس جديدة مضطربة، فتظهر كيفية استجابة ماتيس للفن التكعيبي عند بيكاسُّو وبراك، ولا سيما في أسلوب رسم أحد جوانب وجه بيير، الذي اختصر في شكل مثلثات لونية خالية من التفاصيل.

وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى تميزت أعماله بالميل نحو التبسيط، فقد اختصر الأشكال إلى مربّعات ومستطيلات ودوائر كأنها تبدد الطاقات التي استنزفتها

الحرب ودخلت العتمة والانكسار لتعكس وجه الحرب الفتاكة، واستمر هذا التنسيق حتى عام ١٩١٦. واستمر اللون الأسود ماثلاً ومسيطرًا في لوحاته تظهر بألوان داكنة أكثر من ظلال سوداء وخير مثال لوحته "النافذة" التي رُسمت في تلك الفترة. وأيضًا لوحة "الطاولة السوداء" عام ١٩١٩، إذ تبدو الموديل أنطوانيت بين أنماط كثيرة مثيرة للغرائز: على الجدران ظهرت أقسام ورق الجدران الواحد بجانب الآخر أكثر حيوية منها في حين تكونت الأرضية من خطوط قطرية عريضة. على الطاولة توجد باقة أزهار كبيرة، والتناقض الأقوى موجود بين سواد الطاولة وبياض ملابس المرأة، وينعكس هذا التناقض على النمط الزخرفي الظاهر على الجدار.

وفي عام ١٩١٧ استقرّ في نيس بفرنسا وكان لا يمارس إلا الموضوعات ذات الطابع والجو العربي، وقد أكثر من تصوير الوصيفات، واتجه إلى رسم المناظر الداخلية للمنازل بما تحتويه من مجموعة أثاث أو نساء أو طبيعة صامتة، واستخدم زخارف المنسوجات المزهرة، واستبعد من التصميم كل ما يعتقد أنه لا لزوم له، واعتمد على الألوان الزاهية وكانت أجرأ من تلك التي كان يستخدمها في حركة الفوفيزم، ولعب اللون الأحمر دورًا رئيسيًّا فيها، واتبع عدم ترك، فراغ وكذلك الزخارف مستمَدَّة من الفن الإسلامي، خطوطًا أكثر مرونة، ويقول ماتيس: "إن ألواني لا تعتمد على أي نظرية علمية بل تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها من بلد النور، وتعتمد على مشاعري"(٧).

الحفر عند ماتيس

بدأ ماتيس في ممارسة الحفر بداية من عام ١٩٠٣، وكان معظم أعماله لنساء عاريات وصور شخصية (بورتريهات) وطبيعة صامتة، وكانت محاولاته الأولى بالحفر الجاف، وله مئتا عمل من الحفر، نرى فيها قدرة عظيمة على الأداء والتكوين، والخط المحفور عنده غير عميق، وهذا الخطّ الرقيق يمنح أعماله قيمة ثابتة خاصّة عندما تقترن أعماله بالقوة والجرأة. وفي الحفر الحمضي كان يضع خطوطًا متقاطعة غير مصقولة بالقلم على النحاس أو الورنيش، ثم يستخدم الإبرة ليعطي التأثيرات المهمة الأولية، ولذلك فإن بعض الخطوط عليه تركيز أكبر.

وهناك أعمال حفر على الخشب نفذها عام ١٩٠٦، وكان الشكل يتناسب مع طبيعة الخشب، ومنذ بداية عام ١٩٠٥ تخصص في الحفر على الحجر (الليثوجراف)، حيث قاده إلى ذلك استعداده الفني، وكان أول عمل ليثوجرافي عبارة عن رؤوس ونساء عاريات. وقد استخدم في حفره على الحجر أسلوبين مختلفين أحدهما كان يرسم فيه بالخط دون أي تظليل، "الراقصة المضطجعة" (الشكل٤).

والثاني "أودليك ذات البنطال المقلّم" يستخدم فيها الألوان بكل درجاتها من أفتح لون في الرمادي إلى أكثر لون في الأسود قتامة (الشكل٥)، وتتميز أعمال الحجر بالتبسيط والتأثير الكامل، وقد نفذ معظم أعماله الليثوجرافية بواسطة القلم الليثوجرافي سواء على ورق شفاف أو على الحجر مباشرة، ورغم أنه ملون عظيم فإنه لم يقم بأعمال ملونة في الليثوجراف، وقد طبعت تلك الأعمال الليثوجرافية بالألوان عندما أُعيدَ نسخها.

وفي عام ١٩٢٢ وصل الحفر على الحجر إلى الكمال في الأداء، وبدأت أعماله الليثوجرافية المزخرفة تضيف أبعادًا إلى أهمية الخطّ عند ماتيس، وقد يساعدنا تحليل أعماله بالأبيض والأسود على فهم النظام الذي اتبعه سواء في الحفر أو التصوير، فنجد أن الانطباعات اللونية بسيطة، فليست هناك مبالغة ولا ظلال، ولكن خطوط خارجية فقط، فيلغي الظلال اللونية والتأثيرات التي تبرز وجود الأشياء وهي من أهم طرق الأداء الحرفي في الحفر الذي يُكسِب الأعمال حيوية وبهاء فهو يقوم بالتبسيط، وكان معظم لوحاته من أحجام صغيرة ليجعل منها مجرَّد دراسات.

وتُعتبر الفترة من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٣٠ أهمَّ فترات إنتاجه، فقد أنجز عددًا من صور المطبوعات، منها نحو عشرة كتب للشاعر استيفان مالارميه، ومجموعة قصائد للشاعرين دوفي أورليان ورونسالد.

ومن أكثر الطبعات تأثيرًا في النفس لوحته الليثوجرافية "أودليك ذات البنطال المقلَّم" عام ١٩٢٥، وهي واحدة من مجموعة من ثلاثة موضوعات ارتكزت على شخص جالس على كرسي وقد حُذف المدفأة التي في الخلفية من هذه النسخة، وأظهر المقعد بزخارفه المتكررة، ويبدو في الواجهة في تعارض مع وضع المرأة المائلة في جلستها، كما أن تعارض النماذج سواء في بنطلون المرأة أو غطاء الكرسي لم يمنع من ترابط الاثنين بواسطة الظلال الناعمة المحددة للجسم الآدمي.

وقد عاد ماتيس للعمل الطباعي البارز في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين في الرسوم التوضيحية المحفورة على الجلد (اللينوليوم)، مثل أعماله على الزجاج ذات النسخة الواحدة عام ١٩١٤. وقد صورت الموضوعات بخطوط بيضاء على الأسود،

عدا المساحات السوداء الأكبر حجمًا ذات الخطوط المستقيمة والتأثير الدرامي الذي جعل ماتيس يلجأ إلى هذا الأداء الذي تتسم به معالجته للحفر الغائر.

واستمر هذا حتى صاحب ماتيس المرض عام ١٩٤١ فأنتج أعمالاً ذات اتجاه جديد للطباعة مرة أخرى، وقد استخدم لذلك الكولاج ونفذ غلافًا بهذا الأسلوب، كما نفذ رسومًا توضيحية لموسيقى الجاز، ومنها لوحته "راكب الحصان والمهرج".

انجذاب مبكّر نحو الشرق

في كورسيكا اكتشف ماتيس عام ١٨٩٨ الجو الشرقي الذي أضحى جوَّه المفضل[٨]، وسرعان ما ذاع صيته واتسعت شهرته بعد أن أقام عددًا من المعارض في كبريات العواصم الغربية والشرقية: نيويورك ولندن وبرلين وموسكو.

ولكن ها هو ذا الفنَّان المبدع يشعر أن الفن الغربي قد استنفد أغراضه كلها.. فراح يفتِّش عن الجديد، يراوده الأمل في ابتداع شيء يضاف إلى حركة الفن المتطور أبدًا. وهنا يتذكر الفنَّان مقولة أستاذه عن الشرق، ويستهويه من جديد سحر الشرق العربي فقام بأولى رحلاته إلى بلاد المغرب العربي حيث كان لقاؤه حافلاً وشائقًا مع الجو الوضَّاء والشمس الساطعة والأنوار المتلألئة، ومع الفنون والتقاليد العربية. وهناك كان لقاؤه مع روائع الفن الإسلامي في الخزف والنسيج، فانكبَّ على الملاحظة والتسجيل والدراسة والإنتاج بجدية وحماسة.

كان لرحلات ماتيس إلى البلاد العربية أثرها الواضح على فنه وأسلوبه وتفكيره.. فتمتع هناك بالسحر والهدوء والنقاء، وتأثَّر بالمناخ العربي وتقاليد العرب، فتجمعت في لوحاته فرحة الحياة حيث تأكد فيها اللون الحي والضوء الباهر والشكل

المسطَّح، والتوريقات العربية، واكتسبت خطوطها رشاقة الرقش العربي، وافترشت أرضياتها المساحات اللونية الواسعة، ونمنمت خلفياتها بالصيغ التجريدية العربية.

وهكذا فإن اللوحات التي أنتجها ماتيس في رحلاته إلى البلاد العربية أكدت – كما يقول أسكوليه- انصياعه للفن الإسلامي الذي دعمه فنيًّا –حسب اعترافه- والذي كان له أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وتطور فنه[٩].

عندما ذهب ماتيس إلى المغرب، بقي هناك بضعة أشهر، حيث عثر –حسب تعبيره- على مبتغاه، وبعد فترة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقيه ألبرت ماركيه، وكاموان، إلى طنجة التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه، وعند عودته عرض في صالة برنهايم في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب، والتي تأثّر فيها بالفنون الإسلامية، ثم ذهب إلى بيسكرا في جنوب الجزائر، التي تعد الفردوس والواحة الجاثمة في قلب الصحراء، فأقام بها بعض الوقت وتفاعل مع روائع الخزف الإسلامي والنسيج العربي الذي حمل منه نماذج إلى باريس، وملأ بها أكثر لوحاته التي أنجزها عقب ذلك بحماسة منقطعة النظير مستفيدًا من الدراسات والملاحظات التي سجلها خلال زيارته للجزائر والتي كان موضوعها الطبيعة، أو الطبيعة الصامتة، أو المرأة الوصيفة التي رسمها.

كان ماتيس قد نشر في "المجلة الكبرى" بيانه الشهير الذي تَضمّن تعبير دوريفال أهم المعاني والموضوعات في الفن الإسلامي والزخرفة العربية الملونة، وليس من باب المصادفة أن يكون معظم أعمال الفنَّان هنري ماتيس ذات الموتيفات الإسلامية موجودًا في متحف الأرميتاج وبوشكين للفنون الجميلة بروسيا نظرًا إلى العَلاقة التي قامت بين ماتيس وبعض جامعي اللوحات الروس حيث زار ماتيس روسيا عدة مرات

بين عامي ١٩٠٨ و١٩١١، وباع هناك عديدًا من لوحاته التي أنجزها بعد زيارته للشرق العربي مثل لوحته "الرقص ١٩١٠"، و"الموسيقى ١٩١٠"، و" ثلاثية المغربية"، و"منظر من النافذة"، و"طنجة"، و"زهرة على الشرفة"، و"مدخل قصبة ١٩١٣". وقد أثرت هذه الأعمال على فناني الحداثة والطليعة الروس أوائل القرن ومن الملاحظ الاتفاق في أعمال ماتيس في هذه الفترة التي تأثّر فيها بالعناصر الزخرفية الإسلامية والملابس الشرقية بملء الفراغ بالعناصر النباتية كما يفعل الفنَّانون المسلمون في زخارفهم، وظل ماتيس أكثر التصاقًا بالفن العربي وحفظًا له، واقتدى به من غير أصدقائه عدد من الفنَّانين أمثال فينيون في بداية فنه، وسابورو وكافاييه ولاتابي، فنرى لديهم اللون الكثيف والبحث عن درجات اللون النادرة والخطوط المعبِّرة عن الحركة.

إن دراسة الأثر العربي أو اكتشاف الجذور العربية في فن ماتيس ليس مبعثه التعصب العاطفي للفن الإسلامي وليس بدعوى باطلة كالدعاوى التي يتطاول بها البعض وإنما هو واقع أقرّه نقاد الغرب، واعترف به الفنَّان نفسه، ولئن بقي صدى ذلك مكبوتًا فلا يعني ذلك أن هذا الأثر لا يتضح لكل من استطلع دراسة مفهوم الفن العربي وخصائص فن ماتيس، والشكل٦ يوضح مدى إدراك الفنَّان للعناصر الشرقية وإدماجها مع التشخيصية في وحدة جمالية إسلامية مصوَّرة.

وكثيرًا ما صرح ماتيس مؤكدًا: "إن زياراتي للبلاد العربية ساعدتني على إتمام تحولي الضروري وسمحت لي أن اتصل من جديد بصورة واسعة بالطبيعة كما لم تحققه لي الوحشية ذاتها"، وأصبح مؤكدًا أن ماتيس كان يعيش بعمق، حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الإسلامي، بل إننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائمًا أنه منسوب إلى

الفن العربي وأن خياله الذي كان يمتدُّ دائمًا نحو العالم العربي، قد وجد فكرًا عميقًا حقيقيًّا في الفن الحديث.

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس يتحتم علينا النظر إليه بعين أَلِفَت الفن العربي وعرفته، ويجب إدراكه بفكر عايش روح الأمة العربية والمنطقة وإذا فعلنا ذلك فإننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فنًّا أصيلاً وعريقًا، ثم ألبسه ثوبًا جديدًا، هو ثوب العصر الحديث. ويمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو: "بالحذف والإبدال والمجاز والتعادل"، وهي العناصر الأساسية لأسلوبه، فقد عبر عن الطبيعة والأشياء عن طريق الاستعارة واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة من الإشارات التشكيلية، والواقع أن ماتيس كان السابق إلى فهم الفن العربي وكشفه وتطويره[١٠]، وكان قادرًا على تعميمه والتعريف به في العالَم أجمع متخطيًا بذلك جميع الفنَّانين المتعصبين الذين لا يقدِّرون هذا الفن، ويندر أن يكون من بين لوحاته وموضوعاته ما له صلة بالغرب سواء كان بالموضوع أو الأسلوب والطريقة، فلنقارن مثلاً بين لوحاته "عارية زرقاء" وقطعة من صحن الخزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف الإسلامي في القاهرة، حيث إننا نجد فيهما نفس التخطيط ونفس التصحيف والتحوير. ولنأخذ أيضًا لوحته "فرنسا ١٩٣٩" وندرسها بإمعان، سنجدها مجرَّد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد، ولكن الصُّورة تبدو لنا للوهلة الأولى كأنها صيغة من صيغ الفن العربي، فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه ببرعمين، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل وجميع توابع الخلفية والمقعد زخارف عربية محضة (أرابيسك)، فهنا تبدو محاولة ماتيس في الابتعاد عن الإجهاد والهمّ والمسؤولية الذهنية: "إن الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب هو الفرح والإيقاع والنغم"[١١].

لنأخذ أيضًا لوحة "وجه تزييني على خلفية تزيينية". في هذه اللوحة نقابل عالم الشرق تمامًا برائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء وقبل ذلك نرى الطريقة العربية المتمثلة في روعة الألوان ورشاقة الزخرفة وبساطة التجريد، ويوضح ماتيس ذلك بقوله: "إن البساطة في أعمالي تعود إلى الزخرفة العربية، فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً، فإنني أكثف دلالة هذا الجسم ساعيًا وراء الخطوط الأساسية".

إن ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته وحملت لوحاته العديدة وبخاصَّة "الوصيفات" سرَّه كما يقول ديهل: "إنها الاستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة، إنها الخطّ الذي لا يمكن تقليده"، وقد أوضح ماتيس نفسه دور الزخرفة العربية (الأرابيسك) في فنه حينما قال: "إنني أحب الزخرفة لأنها الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه".

أثَّرت فنون شمال إفريقيا وبخاصَّة الفن الإسلامي في أعمال ماتيس، فلم يكتفِ بالاطِّلاع على الفن الإسلامي من خلال المُنمنَمات في المكتبة الوطنية بباريس، أو بمشاهدة الخزف المحفوظ بالمتحف الوطني.. ولكنه سعى إليه في كل معرض يقام للفن الإسلامي في أنحاء أوربا، فعندما قام بزيارة معرض الفن الإسلامي الذي أقيم بقصر اللوفر بباريس، صاح قائلاً: "لقد لقَّنني هذا المعرض درسًا مهمًّا في النقاء والانسجام"[١٢].

أيضًا شاهَدَ روائع فن الخزف والمُنمنَمات الإسلامية في معرض أقيم بميونخ، وفي هذه المرة أعلن ماتيس: "لقد عثرت على تأكيد جديد لبحثي، حيث فجرت المُنمنَمات الإسلامية كل مشاعري"[١٣].

وعند زيارته معرض الفن الإسلامي بباريس قال: "إن الكشف يأتيني دائمًا من الشرق"(١٤).

ويظهر ماتيس وهو جالس بجوار قطعة من قماش الخيَّامية الذي اشتهرت به مصر، مِمَّا يؤكّد العَلاقة التي تربطه بالفن العربي الإسلامي.

ويعتبر ماتيس فنَّانًا عالميًّا ذاعت شهرته في أرجاء العالم وعُرف مبدعًا وفنانًا وضع أسسًا جديدة لجمالية الأعمال الفنية، ولكن لم يتمّ إظهاره فنانًا مستلهمًا للفن الشرقي والإسلامي بصورة واضحة لأن نقاد الغرب لم يؤكّدوا هذا الاتجاه في تحليل أعماله، وإننا هنا نحاول أن نصل إلى ما يؤكّد أهمية ماتيس كفنان تأثّر وتعمق في روح هذه الأعمال الشرقية الإسلامية واستلهم منها فنًّا حديثًا من عناصر وفلسفة هذا الفن الخالد.

سمات الفن الإسلامي في فن ماتيس

لعل الشيء المهم الذي يؤمن به ماتيس والذي يؤكّده أسلوبه في الخلق الفني هو رؤيته الخاصَّة للطبيعة والحياة.. والفن أيضًا، وهذه الرؤية هي أساس كل عملية ابتكارية، وبداية كل خلق أصيل لدى الفنَّان، بل إن هذه الرؤية نفسها هي عملية ابتكارية في حد ذاتها تحتاج إلى وعي وجهد ودراسة.

وعن هذه الرؤية يقول زيجفيلد: "هذه الرؤية الخلاَّقة عند ماتيس تقوم -كما يقول- على أن كل شيء في حياتنا اليوم مُحرَّف إلى حدّ كبير نتيجة العادات المكتسَبة، وأن الجهد الذي يحتاج إليه الإنسان ليرى الأشياء دون تحريف يتطلب شيئًا

من الشجاعة التي تُعتبر أمرًا ضروريًّا للفنان إذ يجب عليه أن ينظر إلى الأشياء كما لو كان ينظر إليها لأول مرة"[١٥].

ويلخِّص ماتيس نفسه رؤيته للطبيعة بقوله: "إنني لا أصور الأشكال كما أراها.. ولا أقوم بالنقل.. إنني لا أخلق أمرًا، ولكنني قبل كل شيء أنجز لوحة".

وعلى ذلك فإن الموضوع عند ماتيس لا يحتلُّ المنزلة الأولى، وعملية التمثيل عنده ليست غاية في حد ذاتها ولكنها تتحقق بطريقة عارضة في أثناء لعبة الشغف بالخط واللون. وقد ظل ماتيس محافظًا على أسلوبه الخاص في تعامله مع الطبيعة والنموذج.

من هذه الرؤية استلهم ماتيس أسلوبه المتميز وطريقته التي تَفرَّد بها في تبسيط الطبيعة إلى مجموعة من الخطوط والمساحات والألوان، ولخص العالم إلى عدد من الرموز والإشارات التشكيلية، وكشف الغطاء عن سر الجمال وذلك بخطوط لينة وألوان تتحول على سطح اللوحة إلى إيقاع رئيسي يسود اللوحة كلها.

ولعل جوستاف مورو أستاذ ماتيس كان يتنبأ بذلك الإطار الذي سيؤول إليه فن ماتيس عندما قال له: "إنك ماضٍ في تبسيط التصوير".

ولعل هذا الأسلوب المميز في تلخيص الطبيعة، الذي يقوم كما يقوم كاسو على مبادئ أساسية هي الحذف والإبدال والمجاز والتعادل، يذكِّرنا بما يسمِّيه اللغويون "الاستعارة" في التعبير الأدبي.

١- النزعة التجريدية

لجأ ماتيس إلى تلخيص الطبيعة بحثًا عن الجمال، وإلغاء كل التفاصيل التي تعوق الإحساس بذلك الجمال المنشود، وتحوير الشكل الواقعي حتى يصل به إلى الشكل الأكثر جمالاً، ولعل هذا المسلك هو نفس ما سلكه الفنَّان الإسلامي من قبل، حيث طلع علينا بأسلوبه المتميز في التعبير حيث بساطة الشكل ورشاقة الرقش ونزعة التجريد، وذلك المفهوم التوحيدي المتعالي والبحث الدائب عن المطلق وإهمال كل ما هو زائل وعرَضي.. هذا هو نفسه الوجه الحقيقي والأصيل لأسلوب ماتيس الذي اشتهر به والذي يعزوه هو نفسه إلى أثر الفن الإسلامي عليه، يقول: "إن بساطة التجريد في فني تعود إلى الرقش العربي الذي أعشقه لأنه الوسيلة المُثْلَى للتعبير بمختلف الوجوه"(١٦).

٢- الخطّ كعنصر أساسي في التصميم

إذا كان أسلوب ماتيس يعتمد على تلخيص الشكل وتبسيطه إلى أقل عدد ممكن من الخطوط، فإنه من الطبيعي أن يلعب الخطّ عنده دورًا مهمًّا في التصميم، إذ إن الخطّ عند ماتيس -شأنه شأن المصوِّر الإسلامي- خط قوى ومعبّر راسخ، يسير في حدة وقوة أو ينساب في نعومه وإيقاع ونغم، فتتميز خطوطه المنحنية بقوة استدارتها ورشاقتها المستمَدَّة من رشاقة الرقش العربي (الأرابيسك).

إن الخطوط عند ماتيس تجعل من فنه صيغة تقوم -كما قامت عند الفنَّان الإسلامي- على الفرح والإيقاع والنغم، على حد قول ماتيس نفسه.

وفي هذا الصدد تقول سارَّة نيوماير: "كان ماتيس أستاذا بارعًا في تنسيق الخطوط تنسيقًا زخرفيًّا أو أرابيسكيًّا، ويتجلى ذلك على الأخص في رسوماته الخطية

الجميلة حيث نرى الخطوط ينساب بعضها مع بعض في سلاسة ويسر، أو تلتفّ دوّارة في نعومة ولطف أو تنطلق لتتماسّ من جديد عازفة على أوتار أخرى، فقد كان يتخذ من الموضوع الذي يرسمه سواء كان زهرة أو شجرة أو ثمرة أو إناءً أو جسم امرأة، بداية رحلة لخلق أشكال بديعة تذكّرنا بالرسوم الفارسية أو الزخارف العربية"(١٧).

٣- التسطيح ذو البعدين

عندما ألغى ماتيس البعد الثالث في رسومه واكتفى بالتعبير بالبعدين فقط فإنه في ذلك اقتفى أثر الفنَّان الإسلامي، الذي يستمدُّها بدوره من الطبيعة العربية حيث النور الساطع الباهر الذي ينتشر فوق الأشياء فيمحو ظلها ويلغي تجسيمها، وحيث تستغيث الأشياء والأجسام بالخط القوي الفاصل الذي يُبرِزُ حدودها ويحدد بقاياها بعد أن تلاشى عنها البعد الثالث.

فلم يكن "الحجم" هو غاية ماتيس وهدفه، بل أصبح الشكل عنده مجرَّد مجموعة من الخطوط الواضحة التي تحصر بينها مساحات مسطَّحة من الألوان. وهنا يختفي الموضوع وراء الأشكال.. ويتراجع الحجم خلف المسطَّح، ويصبح الشكل مساحة مسطَّحة تدين إلى الخطّ واللون بالولاء في إبراز معالمها الباهتة.

ومن الطبيعي أن تسطيح الشكل يتبعه بالضرورة ما نسميه تسطيح اللون، إذ إن اللون عند ماتيس كالشكل تمامًا يخضع لعملية التحريف التي يتطلبها التصميم، فكما ضحَّى ماتيس باللون الواقعي في سبيل خدمة التصميم فإنه ضحى بالتظليل والتجسيم في اللون في سبيل بساطة الشكل ووضوحه، حيث اختفت عنده النقلات

النوعية المتدرجة واللمسات الدقيقة، والظلال القاتمة، ولكنه استخدم في تكوين مساحاته ألوانًا صريحة مسطَّحة، ولكنها غنية وضَّاءة تتكاتف مع الخطوط الخارجية لتأكيد قيمة الأشكال ووجودها وديناميكيتها.. ولا غرابة في ذلك، فقد كان ماتيس يصف نفسه دائمًا بأنه "يحسّ بالعالم الخارجي إحساسًا لونيًّا".

وقد حرص ماتيس -حرص الفنَّان المسلم من قبل- على أن يكون صادقًا مع نفسه، ومع حقيقة التصوير وطبيعة اللوحة كسطح ذي بعدين، إذ إن تصوير العمق يعتمد على خداع البصر، ولا يتأتى ذلك إلا بوجود الحيِّز (الفراغ). ولما كان خداع البصر من الأمور اللحظية المتغيرة والزائلة.. فقد ابتعد عنها الفنَّان المسلم شأنه في ذلك شأن موقفه من كل ما هو زائل وعارض وتمسكه بكل ما هو مُطلَق وأبدي.

ولئن كان الفن الإسلامي قد اتصف من قبل النُّقَّاد المتعصبين للنزعة الغربية بأنه فن تزييني (زخرفي)، فإن هذه التهمة الغاشمة قد التصقت بماتيس أيضًا في مطلع اعتناقه لهذا الأسلوب، حيث كانوا ينعتونه بـ"المزين".. ولكنه كان يدافع عن نفسه دائمًا بقوله: "هذا العطاء هو عطاء جيلي المعاصر"[١٨]، وهذا ما يؤكّد لنا ارتباط ماتيس والتصاقه بالفن الإسلامي.

٤- جمالية اللون الأولية

ارتبط ماتيس بصفة لصيقة بالألوان السائدة في البيئة العربية، تلك الألوان الحية الساطعة والنيِّرة.. فلم تحمل ألوانه ضبابية الجوِّ الأوربي وعتامة طبيعتها المظلَّلة بغيوم السحب، ولم تكُن ألوانه هي ألوان المرسم الداكنة والمعتمة. ولكن جاءت ألوانه دائمًا

هي الشمس الدافئة والنور الساطع والضوء الحيُّ، لذلك لُقِّب ماتيس بـ"أستاذ الشمس".

من هنا استخدم الألوان الصريحة، ولكنه نجح إلى حدّ كبير في التأليف والمجاورة بينها مِمَّا اكتسبه من الفن العربي الإسلامي من التآليف العربية التي انعكست على كل لوحاته.

ألوان صارخة حادة، يتناقض بعضها مع بعض، وتتناقض جميعها مع الواقع، ولكنها مع ذلك مثال رائع لقدرة ماتيس الفائقة على التوفيق بين أشدِّ الألوان تنافرًا وأكثرها تضادًّا وتضاربًا، في وحدة رائعة وتآلف باهر وهو في ذلك أشبه بموسيقيّ بارع يمزج الأنغام المتنافرة مزجًا رائعًا في لحن شجي أخَّاذ.

وعن طريقة ماتيس الخاصَّة في استخدام الألوان يقول الفنَّان نفسه: "يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة، ولو أن ذلك قد يكون أحيانًا أكثر صعوبة ودقة وبخاصَّة عندما يتطلب الأمر أن تكون الألوان حادة وصارخة، بل ومتألقة.. ذلك ما قد بحثت عنه طويلاً".

وهذه العبقرية الفذَّة في استخدام ماتيس للون جعلت بعض النُّقَّاد يلقبه بأنه أعظم ملوّن أنجبه العصر الحديث.

ولعلَّ قدرة ماتيس على التوفيق بين الألوان حدة وتنافرًا ترجع إلى تحديد أشكاله ومساحاته بخطوط قوية باللونين الأبيض والأسود.. هذه التحديدات القوية التي تعمل على إيجاد الترابط بين تلك الألوان المتنافرة فيحدث الانسجام والتآلف بينهما.

ويمكن أن نقف هنا على شيء من التفصيل، من الناحيتين الفنية والنفسية بالنسبة إلى أثر اللونين الأبيض والأسود في إحداث الانسجام بين الألوان الأولية، فالألوان الحادة والصارخة في حاجة إلى أن تكون بينها ألوان مشتركة حتى تحدث المواءمة بينها ويتحقق لها التوافق والانسجام، وهذه الألوان المشتركة هي بالتحديد اللونان الأبيض والأسود. أما بالنسبة إلى اللون الأسود فهو يتكون من مزج الألوان الرئيسية جميعًا، وبذلك فهو يُعتبر قاعدةً وأساسًا لجميع الألوان، وهنا يكمن أثره المهم في إحداث التآلف والربط والانسجام بين جميع الألوان مهما كانت حدَّتها. أما اللون الأبيض فإنه يُحدِث الانسجام المطلوب نتيجة لتأثيره الضوئي على شبكية العين، اعتمادًا على نظرية الضوء في تحليل الطيف الشمسي وتحليل ألوانه الأساسية في النهاية إلى اللون الأبيض، وهكذا، باعتبار أن اللون الأبيض ضوئيًا هو أساس كل الألوان، فإن وجوده بينهما يُحدِث التآلف والانسجام المطلوب.

وسوف نستعرض اللوحات التي تؤكّد مدى الصلة الوثيقة بين فن ماتيس والفن الإسلامي.

ففي لوحته "الستارة المصرية" (لوحة عن مصر مرسومة بالألوان الزيتية):

استعان ماتيس بالزخارف الإسلامية ونقلها كما هي وحصرها في شكل الستارة إلى يسار الشكل، وقد أحدثت حوارًا مع بقية عناصر اللوحة، وقد لخَّص شكل أوراق النخيل لتملأ زجاج النافذة، وهنا نجد أن استفادة ماتيس مباشِرة.

أيضًا في لوحة شخص يُسَمَّى "ذورا دي بوت": هذه اللوحة عبارة عن شخص واقف بملابس عربية، وبمقارنة هذا الشخص بالشخص الواقف في لوحة فارسية، نجد

أن التشابُه واضح في طريقة الوقفة، وإن كانت شبه جانبية للمصوِّر الفارسي، ونجد تشابهًا في طريقة تشابك اليدين، وفي شكل الملابس الفضفاضة وصغر حجم الأطراف.

لوحة "شجرة ديسمبر" ١٩٥١ (الشكل٦)- بالحبر الشيني: هنا نجد تشابهًا مع شجرة إسلامية من نبات الأتراجولوس (الشكل٧)، وهي من "كتاب الحشائش وخواص العقاقير"، وهذا التشابُه متمثل في شكل الأوراق في اللوحتين، وفي اتجاه الأغصان ناحية اليمين والشِّمال وفي المنتصف، ونرى أن ماتيس قد اتبع طريقة الفنَّان الإسلامي في وضعه جذع الشجرة فوق الأرض.

في لوحة "إله راع بعد الظهر" (حفر): نجد ماتيس قد استفاد من لوحة إسلامية تُسَمَّى "قانون الدنيا وعجائبها" عام ١٥٦٣م (الشكل٨)، فنرى في الجزء السفلي من هذه اللوحة أن المصوِّر الإسلامي وضع مجموعة من الكائنات الغريبة ذات سيقان رخوة بلا مفاصل تعتلي أكتاف فرائسها، وبمضاهاة هذه اللوحة بلوحة ماتيس، نرى أن ماتيس قد استعان بنفس السيقان الرخوة، ووضع شخوص لوحته في تراكيب منتشرة، وهو نفس الانتشار في اللوحة الإسلامية، وقد رسم الشخوص بأسلوب تلقائي، وأهمل التفاصيل غير المهمة، وقد رُسمت الشخوص مسطَّحة تمامًا بلا تجسيم، وبها جرأة بالغة، وهو ما نراه في لوحة "قانون الدنيا وعجائبها- طبال يتوسط زامرين (١٥٦٣)" (الشكل٨).

في عمله المسمَّى "ملاكم زنجي" (الشكل٩) بألوان الجواش، نجد ماتيس قد صوَّر وحدة زخرفية نباتية إسلامية ووضعها بمفردها في اللوحة، ونجد تشابهًا بين هذه الوحدة والشكل١٠ (حشوة خشبية من زخارف منبر جامع القيروان)، وفي أعلى هذه

الحشوة توجد وحدة زخرفية نباتية عبارة عن أوراق العنب يتدلى منها عنقودان من العنب، ويبدو أن ماتيس قد أعجب بهذه اللوحة النباتية فكررها في كثير من لوحاته.

أما في الشكل١١ فنجده قد أخذ نفس الوحدة ونثرها في لوحته "الملك الحزين" ١٩٤٧، ولكن بشكل مصغَّر عنه في اللوحة السابقة، حيث نرى التشابُه في شكل الوحدة في اللوحتين.

ونجده استفاد من كتاب "الحشائش وخواص العقاقير" (الشكل١٢) من وحدة أخرى نباتية متشعبة دائرية، وقد أخذ هذه الوحدة وصنع منها هذه اللوحة التي سماها "بحيرة" (الشكل١٣)، وقد استخدم فيها ورق الاستنسل بألوان متعددة.

في الشكل١٤ "امرأة عارية"، نجده استفاد من الوحدة نفسها المستخدَمة في الشكل١٢ من كتاب "الحشائش وخواص العقاقير" ونثرها في أشكال زخرفية يملأ بها فراغات اللوحة كما هو متَّبع في التصوير الإسلامي، كما وضع الأشخاص أقرب ما تكون إلى التسطيح، وحددها بخطوط خارجية رقيقة كثيرة الانحناءات، وهو هنا يقترب من أسلوب التصوير الصيني الذي يُسَمَّى "الكومبي"، وقد استعان بالزخارف القريبة في هيئتها من الزخارف الإسلامية التوريقية.

في الشكل١٥ "جارية بين الزهور" وضع الفتاة أو الموديل جالسة وملأ الخلفية بزخارف نباتية تمتزج فيها التوريقات بالهندسة المستوحاة من الخرط العربي، ليصنع في النهاية أعمالاً تتميز بالحداثة في الوقت الذي تبدو فيه شرقية الحس مليئة بالحركة الداخلية التي يصنعها الانتقال الدائم من جزء إلى آخر دون توقُّف.

أما في الشكل١٦ وهو صورة لطبق خزفي من القرن الثاني عشر الهجري وعليه رسم لامرأة في ملابس تكشف عن أجزاء كبيرة من جسدها، وقد استلقت على الفراش في وضع خاصّ. ونلاحظ هنا أسلوب المصوِّر في تلخيص الجسم الإنساني في عدد من الخطوط القوية الصريحة الجريئة والمعبِّرة -في استدارتها وتكوُّرها وانحناءاتها- عن جسد المرأة، كما نلاحظ الخطوط الموحية بالحركة والمؤكِّدة لها، ويبدو ذلك في حركة الفخذ والجسم. وعندما نقارن هذا الشكل بالشكل١٧ "امرأة نائمة في وضع عارٍ" الذي رسمه ماتيس والذي يمثل امرأة عارية ومنفَّذ بطريقة الحفر الغائر، نكاد نلمح نفس التكوين ونفس الحركة وأسلوبه في تلخيص حركة الجسم والفخذ والخطوط الدائرية المتكورة في حدَّة وجرأة ولكن في ليونة وأنوثة.

في الشكل١٨ لوحة "الجارية" بالحبر الشيني، صور فيها ماتيس فتاة جالسة بأسلوب يذكِّرنا بالفن الفارسي بخطوطه وصوره المميزة وزخارفه، فنرى ماتيس يرسم البنطلون (البنطال) الفارسي ويضع العمامة ذات الجواهر فوق رأس المرأة، ويملأ الخلفية بزخارف نباتية أقرب ما تكون إلى التوريقات الإسلامية.

في الشكل١٩ لوحة "وصيفة على كرسي مغربي" بالحبر الشيني، يتضح من اسم اللوحة كيف تأثّر ماتيس بالفن المغربي، واللوحة عبارة عن امرأة ذات نظرة متأملة جالسة على الأرض، مضطجعة على كرسي مغربي (حسَب تسمية ماتيس)، ونلاحظ أن الجلسة شبه فارسية والرداء عليه بعض الزخارف، وحتى القدمين تتدلى منهما بعض الحلي الإسلامية.

في الشكل٢٠ لوحة "أرابيسك" منفَّذة بطريقة الليثوجراف، نرى أن ماتيس قد صوَّر امرأة جالسة مضطجعه، وعلى صدرها يوجد بعض الزخارف الإسلامية، وقد

ملأ فراغ الخلفية بالزخارف النباتية المتشابكة، ونلاحظ أن الزخارف الموجودة على صدر المرأة قد امتزجت بزخارف الخلفية لتصبح السيدة كأنها جزء من الزخارف الموجودة في الخلفية. وفي هذه اللوحة نجد ماتيس قد انصرف عن البعد الثالث التقليدي، اللوحة تبدو لنا لأول وهلة كأنها صيغة من صيغ الفن العربي، فالرداء عبارة عن زخارف توريقية، وجميع زخارف الخلفية والمقعد بها زخارف عربية محضة (أرابيسك) بالإضافة إلى أننا نجده يقوم بنقل الزخارف الإسلامية كما هي في قميص المرأة فيصنع بذلك حولها بؤرة من الحيوية تنشأ من كثرة التفاصيل وتُحدِث حوارًا مع بقية سطح اللوحة.

في لوحته "الحلزون" (الشكل٢١)، نجد مجموعة مربَّعات قد تداخلت تداخلات دائريةً حركيةً، وهي في شكلها تشبه قماش الخيَّامية الموجود في مصر، وتشبه إلى حدّ كبير لوحة الفنَّان الياباني تويوكوني المسمَّاة "لا يشاكوا وادانجارو الخامس" (الشكل٢٢)، وقد نجد تشابهًا كبيرًا في شكل المربَّعات في اللوحتين مع حركتهما الدائرية، وحتى الجزء الأبيض في لوحة ماتيس يشبه إلى حدٍّ كبير لوحة الشخص الجالس بين المربَّعات في الصُّورة اليابانية.

كانت آخر لوحة رسمها ماتيس "الوردة"، وقد عكست هذه اللوحة درجة الإرهاق التي عانى منها ماتيس.

قال في مذكراته: "الحقيقة والواقع لا يبرزان إلا بعد أن تتوقف عن فهم ما أنت تقوم بعمله وتستطيع عمله، ولكنك مع ذلك تشعر بقوة تنمو متناسبة مع مقاومتك. لذلك تجد من الضروري أن تقدم نفسك بكل طهارة وبراءة خاليًا تقريبًا من كل

قناعة سابقة. يبدو لي أن ما يجب أن نتعلمه هو ترك التجرِبة خلفنا والاحتفاظ بنضارة الموهبة الطبيعية".

متحف ماتيس في نيس

أُسِّس عام ١٩٦٣ بالطابق العلوي لفيلا تعود إلى القرن السابع عشر، تقع على التلال أعلى مدينة نيس. وفي عام ١٩٩٣، وُضع مشروع لتجديد المكان وتطويره، وبُنِيَ بعض التوسعات الجديدة بشكل زاد من مساحة العرض، ويحتوي المتحف على ٦٨ لوحة كولاج، و٢٣٦ لوحة مرسومة، و٢١٨ نقشًا، و٥٧ تمثالاً. ويضمُّ هذا المتحف أكبر مجموعات أعمال ماتيس في العالَم، حيث إنها تُعتبر ثالث أكبر مجموعة في فرنسا.

محطَّات

- ١٨٦٩ ولد ماتيس بمنزل جديه في ٣١ ديسمبر، ببلدة "لو كاتو كامبريزي".
- ١٨٧٢ ولد شقيقه إميل أوجست.
- ١٨٨٢ تلقى تعليمه في مدرسة كونتان.
- ١٨٨٧ بلغ عامه الثامن عشر، وانتقل إلى باريس لدراسة الحقوق. ونال شهادة الحقوق من جامعة باريس.

- ١٨٨٩ عمل في سان كونتان محاميًا تحت التمرين في مكتب أحد المحامين، وكان قبل أن يذهب إلى عمله في الصباح يأخذ دروسًا في الرسم في أحد معاهد الفنون المدينة.
- ١٨٩٠ أصيب بالتهاب الزائدة الدودية. اضطُرّ إلى ملازمة الفراش لمدة سنة كاملة، وفي أثناء فترة النقاهة، رسم لوحته الأولى في شكل طبيعة صامتة لعدد من الكتب.
- ١٨٩١ ترك مهنة المحاماة ليصبح رسامًا. التحق بأكاديمية جوليان للفنون في باريس، وأعد نفسه لدخول امتحانات القبول في معهد الفنون الجميلة.
- ١٨٩٢ ترك الدراسة بأكاديمية جوليان وتابع دروسه في معهد الفنون الزخرفية مع الفنَّان ماركيه، حيث نقل أعمال فنانين مشهورين من اللوحات الأصلية المعروضة في متحف اللوفر في باريس.
- ١٨٩٣ بدأ يعمل في مرسم مورو في معهد الفنون الجميلة.
- ١٨٩٤ رُزق بطفله تُدعَى مارجريت من كارولين جوبلو.
- ١٨٩٧ اكتشف أعمال الانطباعيين المعروضة في متحف لوكسمبورج. قابل النُّقَّادُ بفتورٍ لوحتَه "مائدة الطعام".
- ١٨٩٨ تزوج بإميلي بارايز، ورُزق منها بولدين.
- ١٨٩٩ بعد وفاة مورو ترك معهد الفنون الجميلة بسبب خلافه مع المدير الجديد للمعهد. في هذا العام وُلد ابنه جان. بدأ يتابع دروس الرسم في

أكاديمية كاريار مع الفنَّان ديران وأخذ دروسًا ليلية في النحت. اشترى لوحة لسيزان من جاليري فولارد.

- ١٩٠٠ وُلد ابنه بيار وواجه خلال هذا العام صعوبات مالية. عمل مع ماركيه في الجراند باليه. في أبريل من هذا العام عمل مصمم ديكور بالمعرض العالمي بباريس الذي قام بزيارته أكثر من ٥٠ مليون زائر. فتحت زوجته محلاً لبيع القبعات لمساعدته ماديًّا.
- ١٩٠١ بدأ بعرض لوحاته بصالون المستقلين. سافر إلى سويسرا بعد إصابته بالتهاب شديد صعَّب عليه التنفس. تعرَّف إلى الفنَّان فلامينك.
- ١٩٠٢ عرض لوحاته في صالة عرض "بيرس ويل".
- ١٩٠٣ إنشاء معرض دوتون. عرض لوحاته مع روا وديران في صالون الخريف.
- ١٩٠٤ عرض لوحاته بجاليري فولارد، كما عرض لوحاته في صالون الخريف لهذا العام. وقضى الصيف بجنوب فرنسا، حيث تأثَّر بالانطباعيين الجدد من أمثال بول سينياك.
- ١٩٠٥ بدأ التصوير مع الفنَّان ديران بمدينة كوليور. وقام بعرض لوحاته مع الفنَّانين ديران وألبرت ماركيه وجورج روال وموريس دي فلامينك وآخرين بصالون دوتون. وقد وصفهم النُّقَّاد بـ"الوحشيين".

- ١٩٠٦ عُرضت لوحة "متعة الحياة" بمعرض المستقلِّين، وقد اشتراها ليو شتاين. زار مدينة بيسكرا الجزائرية، وقابل بيكاسُّو بشقة عائلة شتاين. توُفِّيَ بول سيزان.
- ١٩٠٧ تبادل وبيكاسُّو اللوحات: "زيارة لمدن بادوفا"، و"فلورنسا"، و"سيينا بإيطاليا".
- ١٩٠٨ افتتح مدرسة الفنون الخاصَّة به. سافر إلى ألمانيا ونيويورك وموسكو حيث عرض لوحاته هناك.
- ١٩٠٨-١٩٠٩ قام بتصوير لوحة "التناغم في الأحمر".
- ١٩٠٩ كلَّفه شوشكين بعمل لوحتي "الرقص" و"الموسيقى". شراء منزل ريفي أنشأ فيه مرسمًا خاصًّا به في إسي لي مولينو من حصيلة بيع لوحاته.
- ١٩١٠ عرض لوحاته بقاعة بيرنهايم جون، وزار ميونيخ لمشاهدة معرض مهمٍّ عن الفن الإسلامي، وهناك أُعجِبَ بالسجاجيد بصورة خاصَّة. وسافر إلى الأندلس بجنوب إسبانيا.
- ١٩١١ زار شمال إفريقيا. وفي الخريف صاحَبَ شوشكين إلى موسكو، وأغلق مدرسته للفنون. ثم سافر إلى المغرب لقضاء فصل الشتاء. اعتاد بعد ذلك على قضاء فصل الشتاء من كل عام في المغرب.
- ١٩١٢ قام برحلة تصوير ثانية بشمال إفريقيا.

- ١٩١٣ عرض لوحاته من المغرب في قاعة بيرنهايم جوين. وأيضًا عرض باموراي بنيويورك، وهو معرض كثر الجدل حوله لكونه سجَّل أول اهتمام أمريكي بالفن الحديث.
- ١٩١٤ قامت الحرب العالمية الأولى في الثالث من أغسطس. واحتُجزت أعماله المعروضة في برلين. عاد لأداء الخدمة العسكرية؛ باريس وقعت تحت تهديد الجيش الألماني. سافر وعائلته إلى تولوز ومدينة كوليور بجنوب فرنسا. رسم لوحة "منظر نوتردام" ولوحة "نافذة فرنسية في كوليور".
- ١٩١٥ صوَّر لوحات قليلة ولكنه قام بعمل لوحات حفر عديدة. عرض أعماله في نيويورك. أمضى سنوات الحرب متنقلاً بين باريس ونيس وبوردو.
- ١٩١٦ عرض أعماله في لندن، وأمضى أول شتاء له في الريفييرا بمدينة نيس.
- ١٩١٧ في أثناء فصل الشتاء، قام بزيارة للفنان الانطباعي الكبير أوجيست رينوار بمدينة كانيي. أطاحت الثورة الروسية بالإمبراطورية الروسية.
- ١٩١٨ انتهاء الحرب العالمية الأولى. عرض أعماله بصورة مشتركة مع بيكاسُّو، واستأجر فيلا في نيس.
- ١٩١٩ عرض لوحاته في باريس ولندن ورسم لوحته "الطاولة السوداء".
- ١٩٢٠ صمَّم ديكور وملابس باليه سترافنسكي الذي عُرض في باريس ورافق فرقة الباليه إلى لندن حيث تمّ عرضه أيضًا هناك.
- ١٩٢٢ رسم سلسلة لوحات "الحوريات".

- ١٩٢٣ افتتح متحف بوشكين للفنون وعُرضت فيه ٤٨ لوحة من لوحاته.
- ١٩٢٤ عرض لوحاته في الدانمرك.
- ١٩٢٥ سافر إلى إيطاليا مع زوجته وابنته مارجريت. نظَّم ابنه بيار في نيويورك معرضًا للوحاته ومُنح جائزة الرسم في المعرض الدولي الذي أقيم في بطرسبرج بالولايات المتحدة.
- ١٩٢٧ نال جائزة كارينجي الأمريكية.
- ١٩٢٩ انهيار سوق الأسهم الأمريكية.
- ١٩٣٠ سافر إلى نيويورك وسان فرانسيسكو ثم إلى تاهيتي، ثم عاد إلى فرنسا، ثم إلى الولايات المتحدة مرة ثانية لكي يشارك في تحكيم جائزة كارينجي التي فاز بها بيكاسُّو. بارنز كلَّفه تصوير جدارية الرقصة.
- ١٩٣١ استخدم قصاصات الورق (الكولاج) على جدارية بارنز.
- ١٩٣٣ الانتهاء من تثبيت جدارية بارنز في مايو.
- ١٩٣٤ بدأ في رسوم الطبعة الأمريكية الأولى لرواية أوليسيس للكاتب جيمس جويس.
- ١٩٣٥ تعيين ليديا ديليكتور سكايا عنده.
- ١٩٣٧ مرض وذهب إلى المستشفى. انتهي من زواجه بإميلي. صمم مشاهد وملابس عرض "الأسود والأحمر" لفرقة باليه روسي.
- ١٩٣٨ انتقل إلى فندق ريجينا في مدينة سيمييز بالقرب من نيس.

- ١٩٣٩ زار جينيف. بداية الحرب العالمية الثانية.
- ١٩٤٠ حصل على تأشيرة دخول إلى البرازيل ولكنه فضل البقاء في فرنسا. رسم لوحة "البلوزة الرومانية" و"الحلم".
- ١٩٤١ دخلت الولايات المتحدة وروسيا في الحرب. خضع لإجراء جراحة، جراء إصابته بمرض السرطان. وظل فترة يرسم وهو في السرير أو على كرسي متحرك.
- ١٩٤٣ ينتقل إلى فيلاّ لي ريف في فنيس إثر الغارات الجوية الألمانية على تلك المنطقة.
- ١٩٤٤ رغم سوء حالته الصحية استمر يعمل بنشاط كبير، وبدأ بدراسة التكوينات المقترحة للوحة "موسيقى الجاز" باستخدام قصاصات الورق. القبض على زوجته وابنته. تحرير باريس على يد الحلفاء.
- ١٩٤٥ انتهاء الحرب العالمية الثانية، أقام معرضًا استعداديًّا له في باريس، ثم معرضًا مشتركًا له مع بيكاسُّو في لندن.
- ١٩٤٦ عمل أول تصاميم للسجاجيد وبدأ إنتاج أول فيلم سينمائي عن حياته وأعماله.
- ١٩٤٧ حصل على نوط الشرف، وبدأ المتحف الوطني للفن الحديث في جمع لوحاته. وفاة بونار وماركيه.
- ١٩٤٨ كرّس نفسه لزخرفة كنيسة المسبحة في فينيس.
- ١٩٤٩ عاد إلى فندق ريجينا.

- ١٩٥١ اكتمال العمل في كنيسة فينيس. معارض في نيويورك وشيكاغو وسان فرانسيسكو وطوكيو. منح الجائزة الكبرى في معرض البندقية العالمي للفنون.
- ١٩٥١ أصيب بالذبحة الصدرية.
- ١٩٥٢ افتتاح متحفه في كاتو كامبريزي. أبدع سلسلة من الكولاج بعنوان "الأجسام الزرقاء".
- ١٩٥٣ عُرضت لوحاته في باريس ومنحوتاته في لندن.
- ١٩٥٤ توُفِّيَ في ٣ نوفمبر.

هوامش

١. حسن عبد الفتاح، الرسوم الإسلامية وأثرها في التصوير المعاصر، ص202.

٢. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، ص151.

٣. محمد أبو العزم دياب، السمات المصرية في التصوير المعاصر، ص225.

٤. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، ص152.

٥. محمد أبو العزم دياب، السمات المصرية في التصوير المعاصر، ص222.

6. M. Sembat: Matisse et ses oeuvres. P.102.

٧. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، ص164.

٨. عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربي اللبناني، 1983، ص103.

9. Escholieur: Matisse ce Vivant-Librarie A Fayard 1956, P. 107.

١٠. الفن والاستشراق، المرجع السابق، ص121.

١١. الفن والاستشراق، المرجع السابق، ص134.

١٢. عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، ص152.

١٣. عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، ص153.

١٤. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، ص222.

15. G. Zigfeld: Education and Art, Paris Unesco 1953.

١٦. عيد سعيد يونس، القيم الجمالية للفن الإسلامي، مرجع سابق، ص132.

17. Sarah Newmaier, Enjoying Modern Art. P.32.

١٨. عيد سعيد يونس، القيم الجمالية للفن الإسلامي، مرجع سابق، ص140.

أعمال أبيض وأسود - هنري ماتيس

الشكل١ - منظر ريفي

ألوان زيتية - ١٩٠٥

الشكل٤ - الراقصة المضطجعة

حفر - ليثوجراف - ١٩٢٨

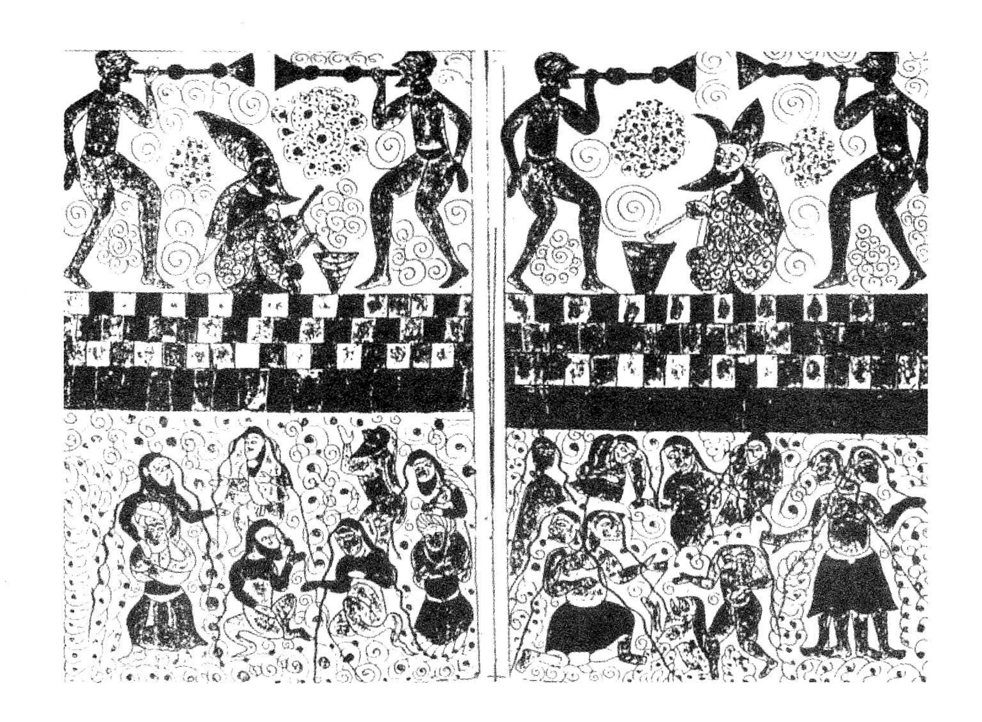
٢٧,٣ × ٤٥ سم

الشكل٦ - شجرة ديسمبر

حبر شيني - ١٩٥١

تشابه مع شجرة إسلامية من نبات الأتراجولوس، اتبع نفس طريقة الفنَّان الإسلامي في وضعه جذع الشجرة فوق الأرض.

الشكل٧ – كتاب الحشائش وخواص العقاقير – نبات الأتراجولوس – مكتبة أيا صوفيا – إسطنبول – ١٦٠ × ١٩٣ مم



الشكل٨

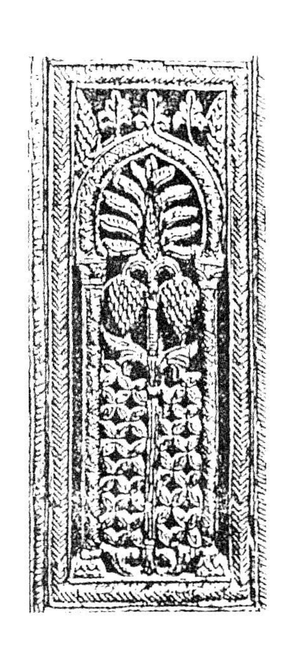
قانون الدنيا وعجائبها - طبال يتوسط زامرين - ١٥٦٣ - ٢٦٠ × ١٩٢ مم

متحف طوب قابو - إسطنبول

الشكل٩ - ملاكم زنجي - جواش - ١٩٤٧

متحف الفن الحديث - باريس

تشابه بين هذه الوحدة الزخرفية والوحدة الزخرفية النباتية الإسلامية الموجودة في الشكل١٠.



الشكل ١٠

جامع القيروان - حشوة خشبية من زخارف المنبر

الشكل ١١ - الملك الحزين

جواش - ١٩٥١

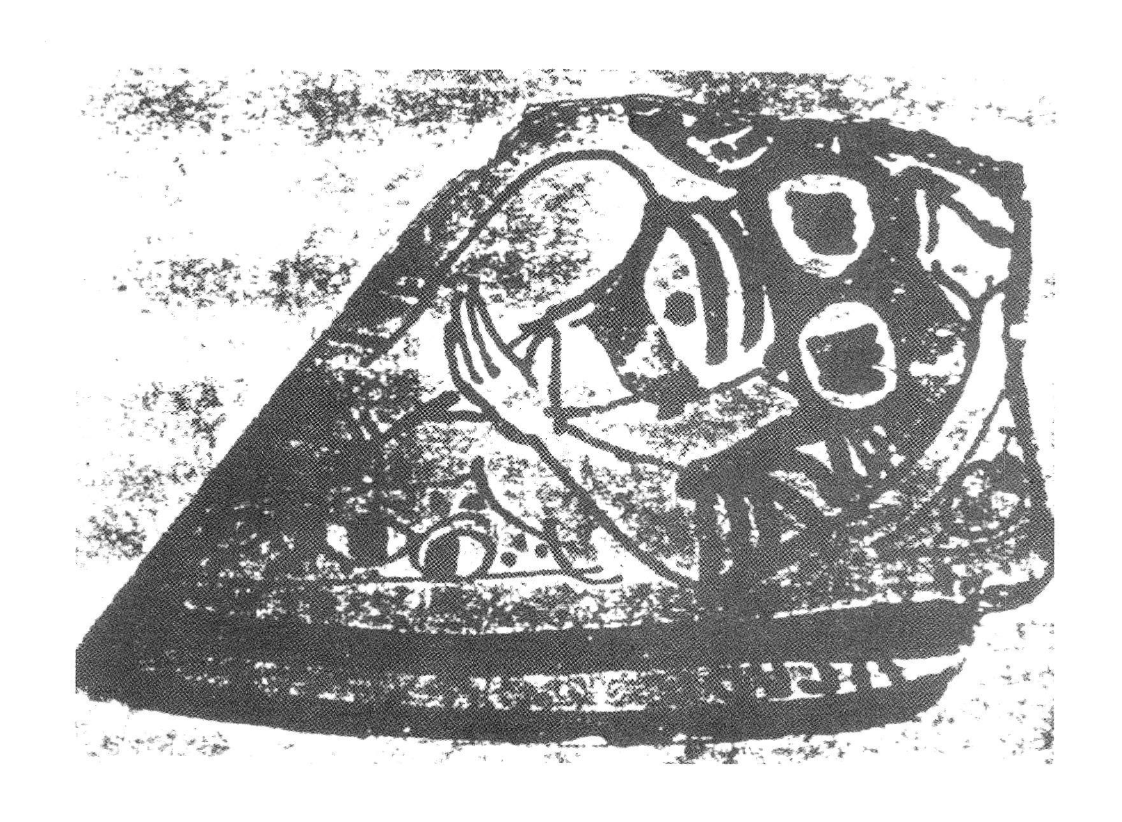
متحف الفن الحديث - باريس

نجده استفاد من وحدة زخرفية نباتية إسلامية عبارة عن أوراق العنب بشكل مصغَّر منتشرة في اللوحة.

الشكل١٢ - كتاب الحشائش وخواص العقاقير - صور تمثل شخصين واقفين في الطبيعة - مكتبة أيا صوفيا - إسطنبول

الشكل١٥ - جارية بين الزهور - حبر شيني - ١٩٢٧

زخارف نباتية في الخلفية تمتزج فيها التوريقات بالهندسة المستوحاة من الخرط العربي.

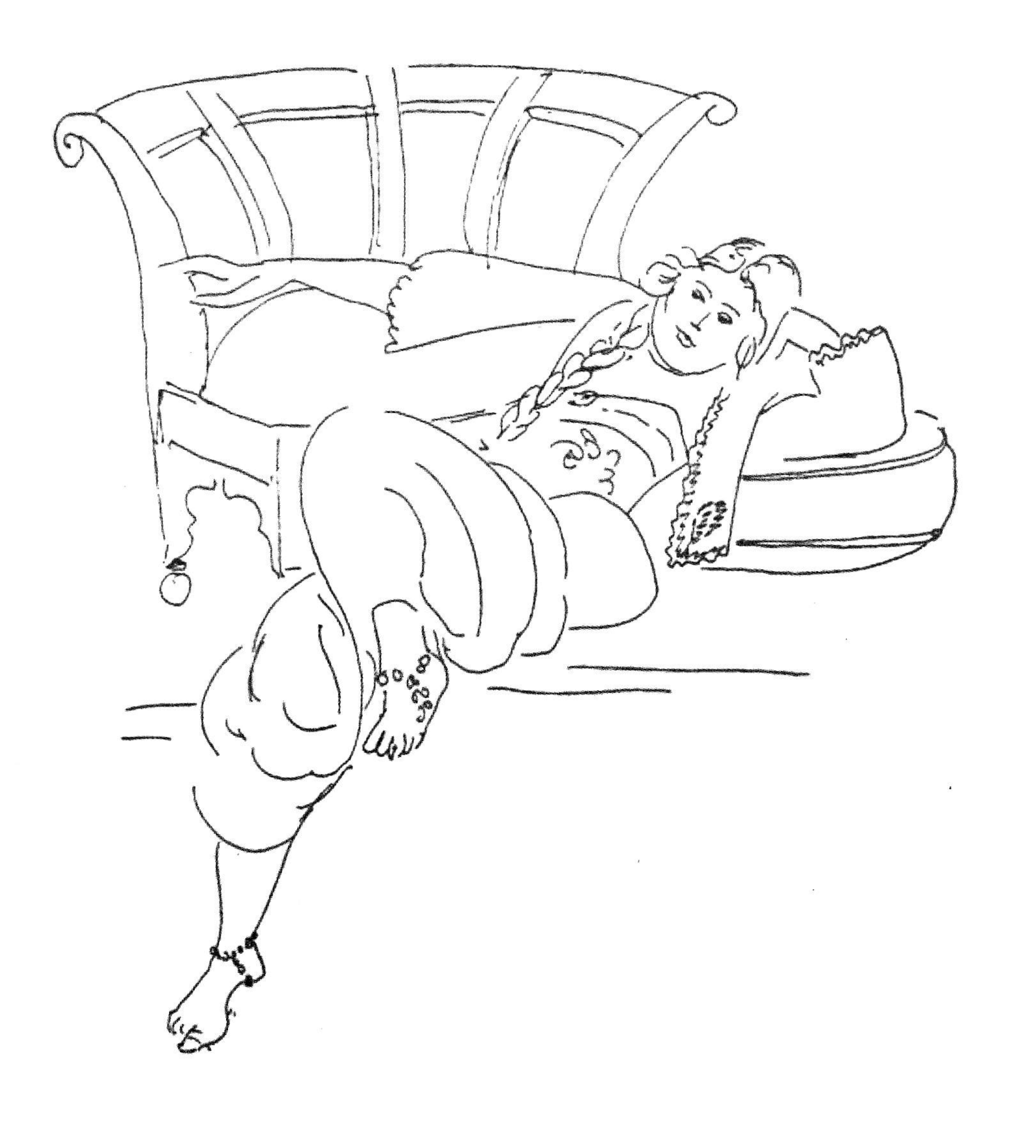


الشكل١٦ - نموذج من الرسم العربي على الخزف من القرن ١٢هـ

قطعة من طبق خزفي، ونلاحظ هنا أسلوب المصوِّر في تلخيص الجسم الإنساني، عليه رسم لامرأة في ملابس تكشف عن أجزاء كبيرة من جسدها.

الشكل١٨ - جارية - حبر شيني - ١٩٢٠ - ١٩٢١

بأسلوب الفن الفارسي بخطوطه وصوره المميزة وزخارفه مع الخلفية بزخارف نباتية أشبه ما تكون بالتوريقات الإسلامية.



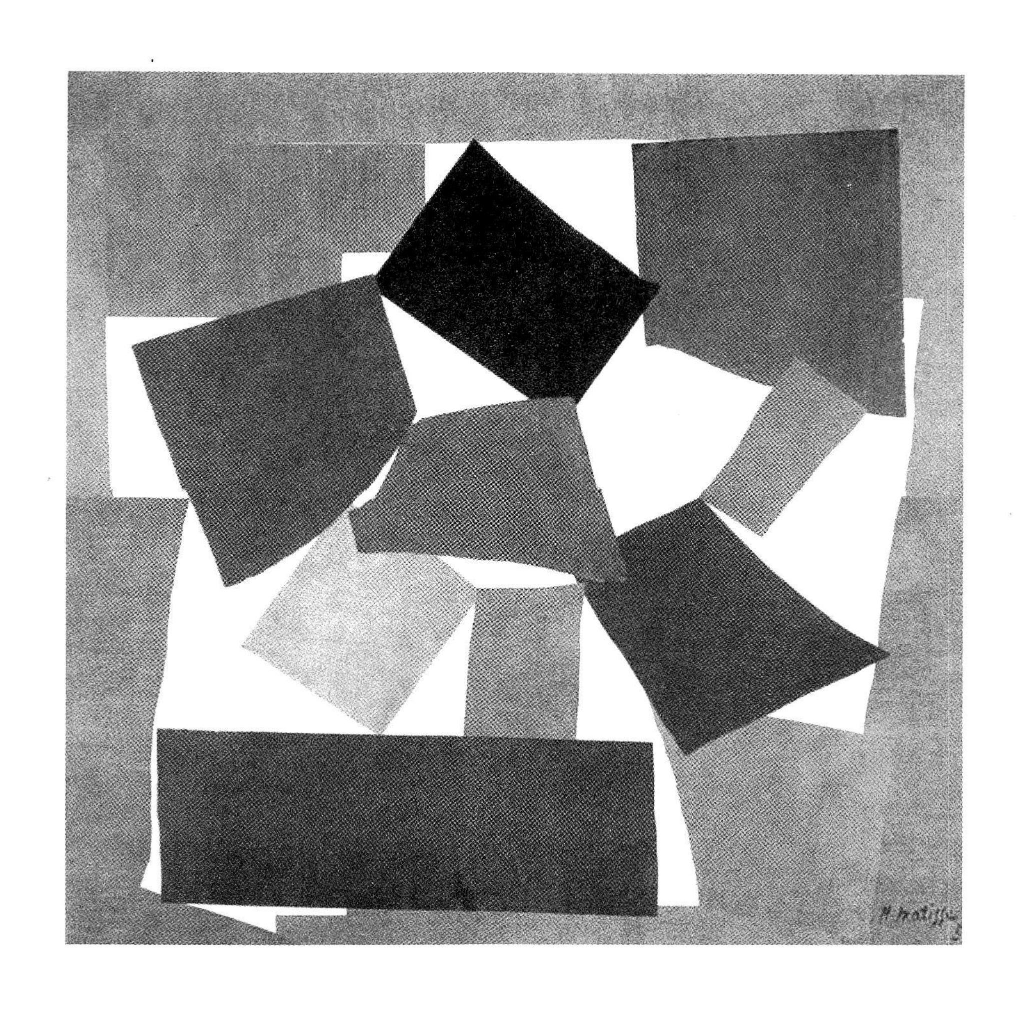
الشكل١٩ - جارية على كرسي مغربي - حبر شيني - ١٩٢٨

مستمَدَّة من الفن الفارسي، الجلسة شبة فارسية والرداء عليه بعض الزخارف، وحتى القدمين يتدلى منهما بعض الحُلِيّ الإسلامية.

الشكل ٢٠ - أرابيسك - حفر - ليثوجراف

متحف بروكلين - نيويورك

امرأة على صدرها بعض الزخارف الإسلامية، وقد ملأ فراغ الخلفية بالزخارف النباتية المتشابكة، ونلاحظ أن الزخارف الموجودة على صدر المرأة قد امتزجت بزخارف الخلفية لتصبح السيدة كأنها جزء من الزخارف الموجودة في الخلفية.



الشكل٢١ – الحلزون

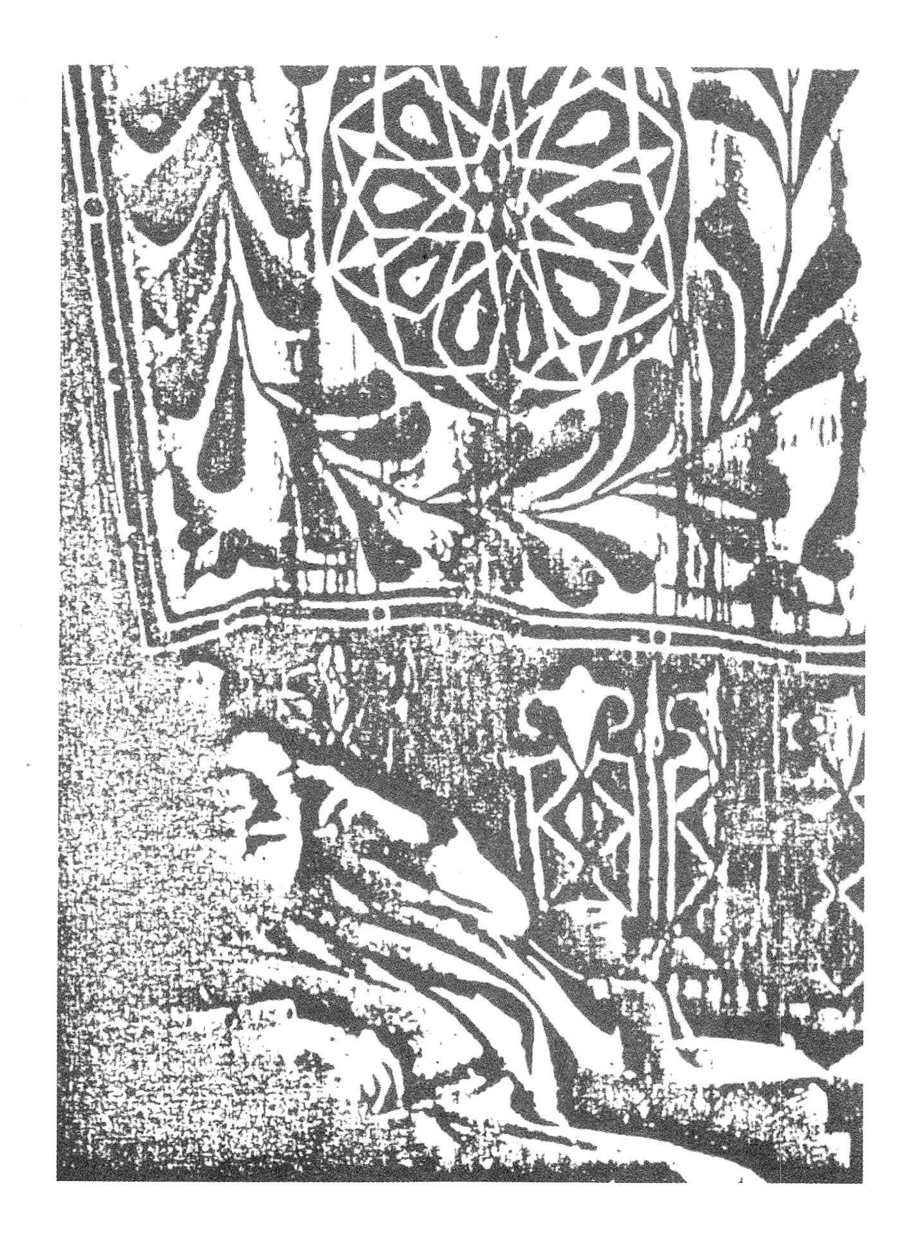
جواش على ورق وكولاج، ٢٨٧ × ٢٨٨ سم، تات مودرن، لندن، ١٩٥٣.

على الرغم من أن هذه اللوحة العملاقة قد تبدو كأنها وحدات حلزونية تجريدية، فإن ماتيس يشرح كيف أنه صمم تلك اللوحة مستندًا إلى شكل حيوان حلزوني حقيقي: "لقد رسمت الحلزون من الطبيعة قبل كل شيء، وأنا ممسك إياه بيدي، ثم أدركت كينونته، فوجدت شكلاً نقيًا في ذهني له".

الشكل٢٢ - تيوكوني - صورة لايشاكاوا وادانجارو الخامس -

٣٨,٧ × ٢٧,٣ سم - ١٨٠٧

متحف ألبرت وفيكتوريا - لندن



ماتيس وهو جالس بجوار قطعة من قماش الخيَّاميَّة الذي اشتهرت به مصر مِمَّا يؤكّد هذه العَلاقة التي تربطه بالفن العربي الإسلامي.

أعمال ملوَّنة – هنري ماتيس:

لوحة "طبيعة صامته لكتب" - ١٨٩٠، ألوان داكنة، وظلال، وتفاصيل ومحاكاة للواقع.

هكذا كان يصوِّر ماتيس في بداياته وهو في الحادية والعشرين من عمره. وتلك اللوحة تختلف تمامًا عن لوحاته اللاحقة، التي عُرف بها.

مائدة الطعام - ١٨٩٧ - ألوان زيتية

١٠٠ × ١٣١ سم، محفوظة لدى مؤسسة ستافروس نياركوس

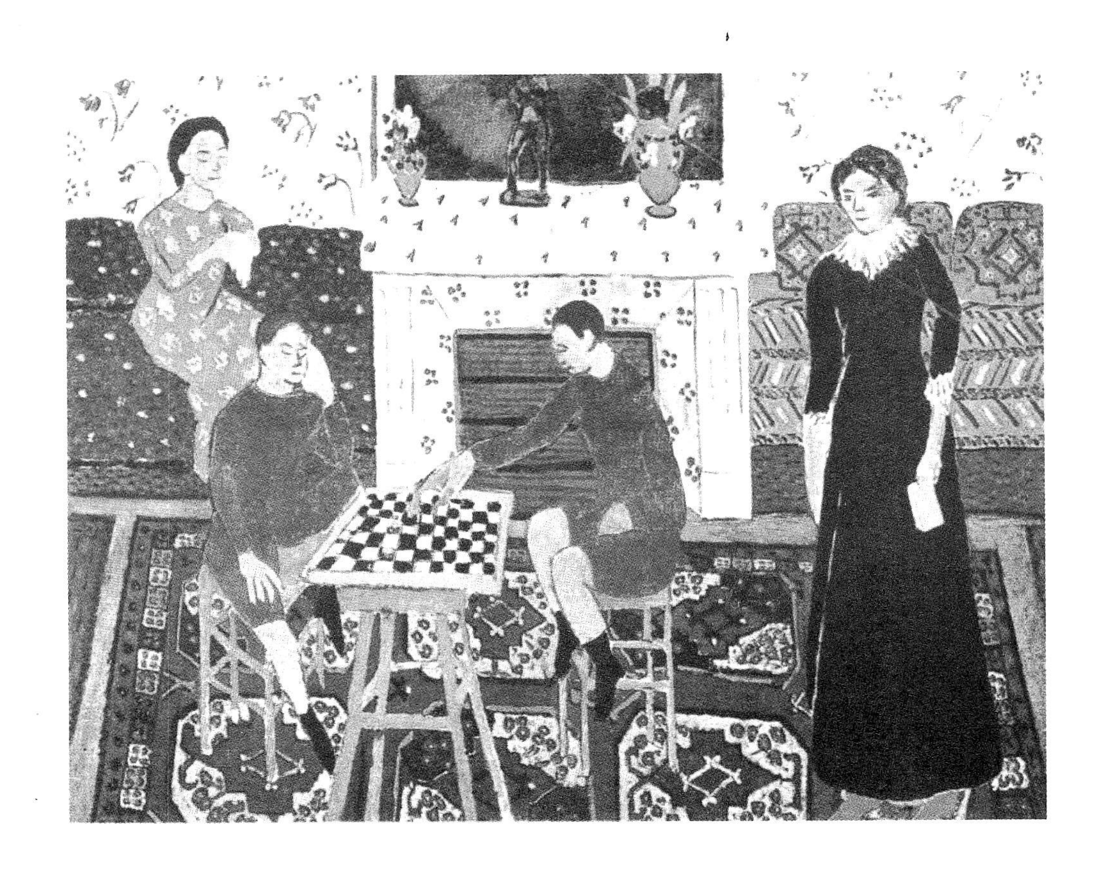
سجاجيد شرقية - ١٩٠٦ - ألوان زيتية

٨٩ × ١١٦,٥ سم - متحف الرسم والنحت في مدينة جريتيل الفرنسية

زخارف مستمَدَّة من الفن الإسلامي:

التناغم في الأحمر - ١٩٠٨ - ١٩٠٩ - ألوان زيتية على قماش، ١٨٠ × ٢٠٠ سم، متحف الأرميتاج، سان بيترسبورج.

إن المنظر الداخلي والخارجي من خلال النافذة قد بسطت تفاصيله، وحُذف المنظور ليعطي حسًّا بالتسطيح (كما في الفن الإسلامي) الذي جاء من خلال وضع الظلال والتفاصيل، وهذا ما جعل اللوحة تشبه التصوير على النسيج بوحداته الزخرفية القوية المكوَّنة من ألوان مسطَّحة وخطوط.



عائلة الرسَّام - ١٩١١

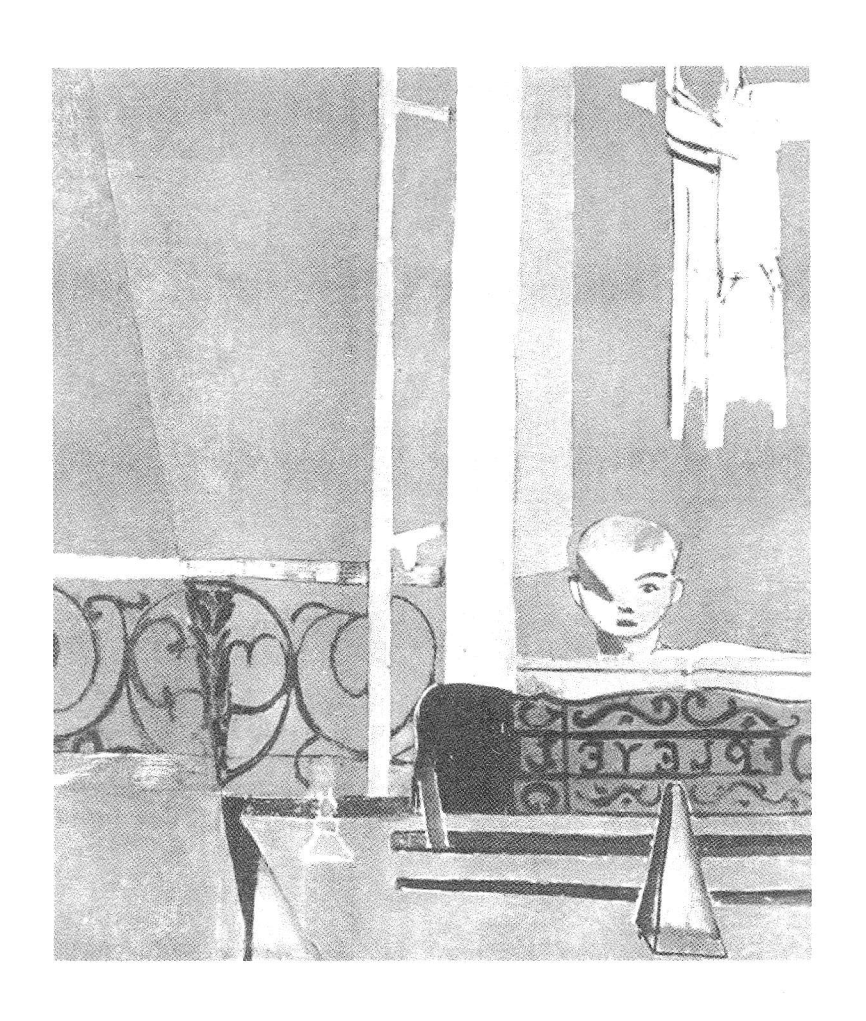
ألوان زيتية - ١٤٣ × ١٩٤ سم

الأرميتاج - ليننجراد

أحاط بالأشخاص الأربعة زخارفُ عديدة أهمها السجادة التي تمثل الوجود الشرقي والمقاعد والوسائد والجدران والمدفأة. لقد وضع ماتيس عائلته ضمن تصميم زخرفي مستمَدّ من الفن الإسلامي.

زهرة في الشرفة - ١٩١٢، ألوان زيتية على قماش، ١١٦ × ١٠٠ سم، متحف بوشكين، موسكو.

إن وضع الخُفّ، وإناء الأسماك الذهبي، والشخص المصوَّر بمنتصف اللوحة، تعطي جميعها شكلاً وهميًّا للمثلث، ومن ثم إحساسًا قويًّا بالاتزان، كما نلاحظ أيضًا أن تصوير الخف باللونين الأحمر والبرتقالي قد أضاف هو الآخر اتزانًا محسوبًا (زخارف الملابس كما في الفن الإسلامي).



درس البيانو - ١٩١٦، ألوان زيتية على قماش، ٢٤٥,١ × ٢١٢,٧ سم، متحف الفن الحديث، نيويورك.

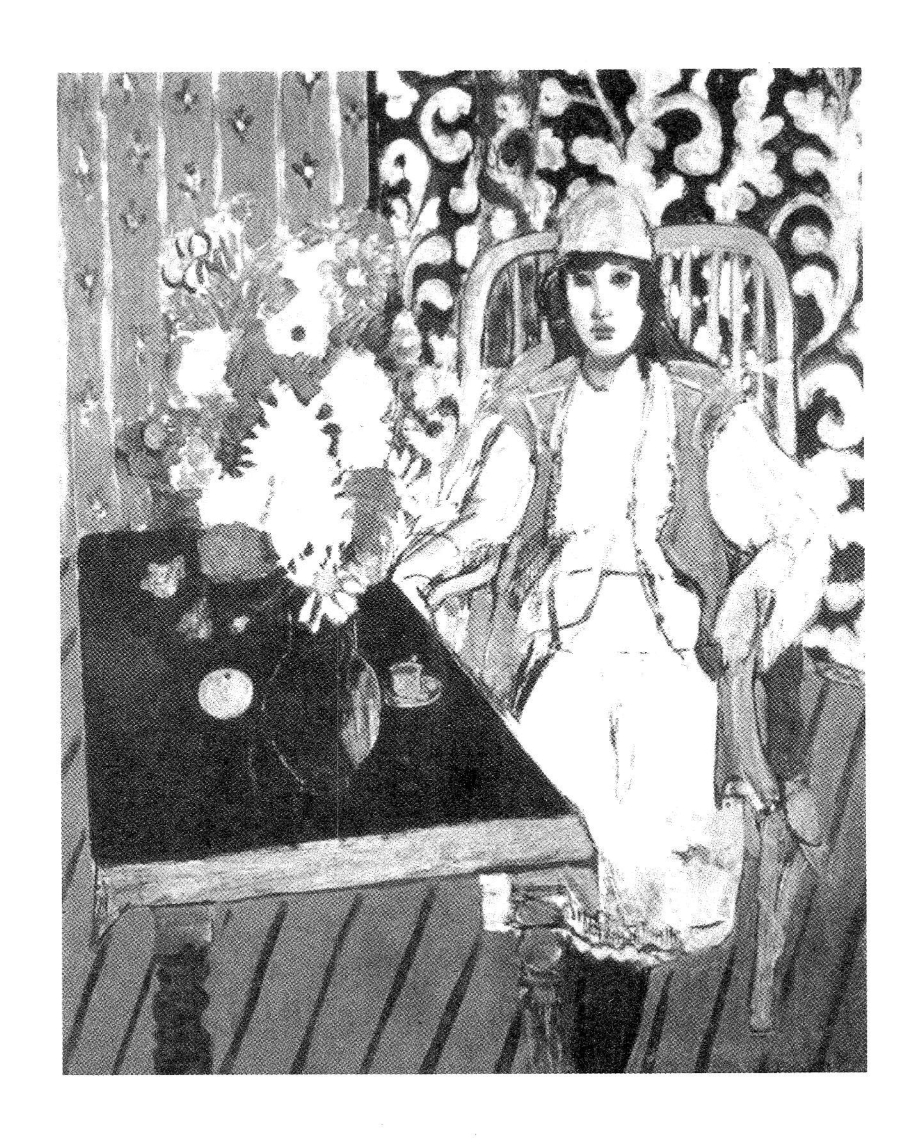
صوَّر ماتيس أشكالاً ذات زوايا حادة، وتكوينًا غير مترابط، لإعطاء الإحساس بعدم الراحة، ولكن ظهر بعكس ذلك تأثير ناعم لرسم المنحنيات الزخرفية بسور النافذة، وعلى الآلة الموسيقية.

زخارف مستمَدَّة من الفن الإسلامي:

منظر داخلي: ١٩١٨، ألوان زيتية، ٩٧ × ٦٠ سم

متحف الفن الحديث في نيويورك.

الزخارف على الحوائط كما في الفن الإسلامي



الطاولة السوداء – ١٩١٩، ألوان زيتية

١٠٠ × ٨١ سم، مقتنيات أفراد سويسرا

الزخارف في الخلفية كما في الفن الإسلامي

الموسيقى - ١٩٣٩، ألوان زيتية على قماش - ١١٥ × ١١٥ سم، أولبرايت نوكس جاليري، بافالو (نيويورك).

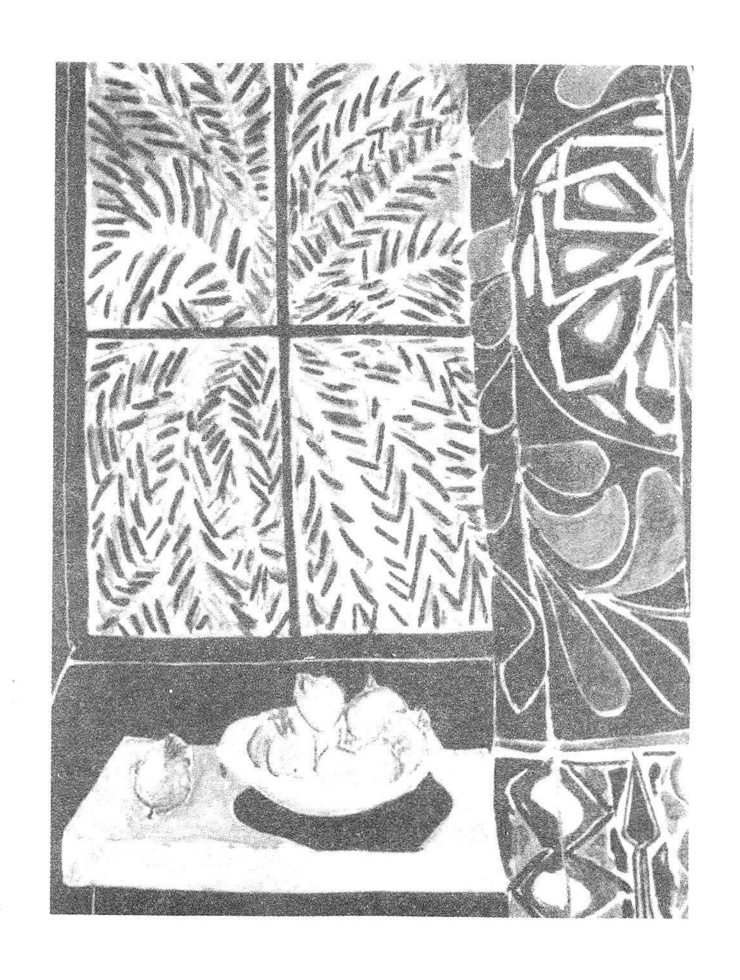
بسط ماتيس الأشكال تدريجيًّا، مبدعًا انحناءات يتماثل بعضها مع بعض، ورابطًا الأشكال بالخلفية الموجودة خلفها. لاحظ كيف ثنى الفنَّان قدم العازفة على يمين أسفل اللوحة.

الزخارف في الخلفية، عبارة عن أوراق نباتية كما في الفن الإسلامي

البلوزة الرومانية – ١٩٤٠، ألوان زيتية على قماش، ٩٢ × ٧٣ سم، متحف الفن الحديث مركز جورج بومبيدو، باريس.

نرى في هذه اللوحة امرأة تدير ثلاثة أرباع جسمها نحو المشاهد ولكن رأسها قُطع عند الطرف الأعلى من اللوحة.

الزخارف على صدر وأكمام البلوزة مستمَدَّة من الفن الإسلامي



الستارة المصرية - ألوان زيتية - ١٩٤٨

مجموعة فيليبس واشنطن

نجد أنه استعان بالزخارف الإسلامية ونقلها كما هي وحصرها في شكل الستارة إلى يسار الشكل.

بابلو Pablo Picasso

(١٨٨١ - ١٩٧٣)

"عندما كنت طفلاً، قالت لي أمي: إن أصبحت جنديًّا فستكون جنرالاً..
وإن أصبحت راهبًا فسوف ينتهي بك الأمر لأن تكون البابا..
وبدلاً من ذلك، أصبحت مصوِّرًا.. فصرتُ بيكاسُّو".
(بيكاسُّو)

قد يكون بابلو بيكاسُّو هو الأكثر شهرةً بين فنَّاني القرن العشرين، فقد أبدع خلال حياته عددًا كبيرًا من الأعمال الفنية، بداية من التصوير والنحت، حتى الخزف والليثوجرافيا. فشغفه بالتجريب، وشجاعته في استخدام أساليب واتجاهات مختلفة، جعله ينجز إبداعات أحدثت أثرًا كبيرًا في معاصريه من الفنَّانين، وجعلت اسمه معروفًا في العالَم كله، حتى قيل إن بيكاسُّو هو أبو الفن الحديث، فبفضل تنوع أساليبه ورغبته في التحدِّي بالطرق التي عبرت عنها الأسطح بشكل مرئي، أصبح القرن العشرون مملوءًا بالحركات التي أبدعها بيكاسُّو، أو تأثَّر بها أو ألهمته. فحينما كان طالبًا يدرس في مدرسة الفنون الجميلة، كان الفن يُدرس بالطرق التقليدية "الكلاسيكية"، ويرجع مصطلح الكلاسيكية إلى فنون الحضارة اليونانية، والأسس الجمالية الرومانية. وكانت أفكاره وأساليبه قد أُعيد اكتشافها وتنميتها بعد نحو ألف عام، خلال عصر النهضة الأوروبية. وقد اعتمد الفن الكلاسيكي في روحه وإلهامه على الطبيعة متضمنًا جسد الإنسان في أوج جماله، ومنذ هذه الحقبة، استخدمت

مهارات وتقنيات الفن الكلاسيكي، وتم تدريسها بشكل رسمي كحرفة أو كعلم في كل مدارس الفنون بأوربا، تعلم بيكاسُّو كيف يرسم موضوعًا، أو يصوّر منظرًا بشكل مُتقن، وبعناية تامة بالتفاصيل. وكان التدريب الكلاسيكي -كما يؤمن بيكاسُّو- حيويًّا جدًّا في تنمية قدراته وتجسيد رؤيته الفنية.

بيكاسُّو فنَّانُ القرن العشرين.. عشراتُ الحالات في الوقت ذاته. هو مثل رسومه.. الوجه، والأنف، والعينان، والفم، والأذن، كلها في جانب واحد.. هو أكثر من وجه في واحد.. ورؤاه الفنية الصادمة كانت تمثِّل شدّ الأذن للحالة الفنية السائدة آنذاك.. سبَّب ألَمًا ومعه شُدَّت الأعصاب لهذا القادم بعينين كعينَي الصقر من أرض مصارعة الثيران، ليتصارع في حياته على مدى ما يقرب من قرن كامل في إعادة صياغة العالم حوله برؤاه الخاصَّة محتكًّا بأحداثه ومتغيُّراته وحالاته النفسية والمادية.. فقيرًا.. غنيًّا.. عاشقًا.. ثائرًا.. ساخطًا.. ومبدعًا لنحو عشرين ألف عمل فني ما بين التصوير والنحت والرسم والخزف، موزَّعة على جدران متاحف العالم.

بدا منذ صغره مبدعًا لأعمال كلاسيكية أثارت حيرة الكبار.. حيث الاطِّلاع على أعمال فناني القرن التاسع عشر والكلاسيكي الأوربي والفن الأيبيري (إسبانيا سابقًا) والفن الإفريقي.. فكان مزيجًا فريدًا، مزجه العبقري بذكاء داخل بوتقته الإبداعية ليكون عمله في ما بعد سجلاً لمشكلات عالمه وحياته واطلاعاته الفنية وأهوائه وعقده وصدقه مع نفسه والآخرين.. فقد ظل يمر بكل هذا في أشكال مختلفة من التعبير ليعود دائمًا إلى الجسم الإنساني.. عشقه الجميل.. يصوّره مثيرًا أو وحشيًّا أو مشوَّهًا في قوة معبِّرة لا نظير لها في جسارتها لفن القرن العشرين.. تمامًا كجسارة ممارسته الحياة.

قال الكاتب الفرنسي جان كاسو ذات يوم عن بيكاسُّو: "اسم بيكاسُّو في ذاته هدف رمزي لكل الدهشة والنقمة التي يشعر بها الجمهور نحو الفن الحديث.. على أن الحقيقة أن الجمهور ليس مندهشًا ولا ناقمًا.. ذلك أن صفوف الناقمين إنما يقودهم أولئك الذين يعتبرون الفن الحديث ورمزه بيكاسُّو بمثابة الناقوس الذي أعلن وفاة الفن القديم.. وهو ما كانوا يأملون أن يظل قائمًا إلى الأبد".

وصارت هناك موجة معادية للتكعيبية.. أكبر مدرسة فنية يتجلى فيها غموض الفن الحديث.. وفي هذا قال بيكاسُّو: "كثيرون يظنُّون أن التكعيبية فن التغيير.. تجرِبة لتنتج نتائج بعيدة، وأولئك الذين يفكرون بتلك الطريقة لم يفهموها.. التكعيبية ليست بذورًا ولا أجنَّة.. ولكن فن يعالج أولاً الأشكال، وحين يتحقق الشكل فهو هناك ليحيا حياته الخاصَّة". من هنا انتقل بيكاسُّو في تعبيراته الفنية من مرحلة إلى أخرى.. فكان "آنسات أفينيون" عملاً سابقًا على زمنه أو قافزًا بالفن الحديث خطوات سريعة.

وكانت بداية استلهام بيكاسُّو وجوهَ الآنسات من الأقنعة الزنجية.. وهي مرحلة مهمَّة في حياته. ففي شهر مايو ١٩٠٧ قام بزيارة إلى ألترو كادير الذي يعرف الآن بـ"متحف الإنسان" في باريس، وبعد ثلاثين عامًا من تلك الزيارة قص على صديقه مالرو خوسيه ما شعر به داخل المتحف قائلاً: "يتحدث البعض دائمًا عن تأثير الزنوج عليّ.. وعندما ذهبت إلى ألترو كادير كنت وحدي وأردت أن أنصرف لكني لم أخرج وبقيت، وأدركت أن الأمر مهم للغاية.. وطرأ لي شيء.. الأقنعة ليست كسائر المنحوتات.. لا.. إنها أشياء سحرية.. والزنوج ضد كل شيء.. ضد أرواح مجهولة متوعدة.. كنت أنظر دائمًا إلى التماثيل وفهمت أنني أيضًا ضد كل شيء..

أنا أيضًا أعتقد أن الكل مجهول.. والكل عدو.. الكل.. لا التفاصيل.. النساء.. الأطفال.. الحيوانات.. التبغ.. اللعب.. الكل".

ويتحدث كثير من النُّقَّاد باستفاضة عن تأثير زيارة بيكاسُّو هذه لألترو كادير ونتائجها الفعلية والمستمرة على تطوره الفني وبخاصَّة في لوحة "آنسات أفينيون"، وهي العمل الذي اتفق مؤرخو الفن ونقاده على أنه علامة من علامات الفن في القرن العشرين.

يقول بيكاسُّو عن هذه اللوحة: "لقد فهمت لماذا كنت مصوّرًا.. إنني وحدي في هذا المتحف المخيف مع أقنعة وعرائس هنية أمريكية ومانيكانات غبراء.. ولم يكن بُدّ من أن تصل [آنسات أفينيون] ذلك اليوم، ولكن لم يحدث ذلك بسبب الأشكال لأنها أول لوحة [تعويذة] لي"... نعم، فـ"آنسات أفينيون" تستحق وقفة طويلة لأهميتها الفنية والتاريخية الفارقة. فقد كتب بها بيكاسُّو صفحة جديدة في تاريخ الفن.. وبها ألقى نظرة قاسية على ماضيه رغم اعتماده عليه. وعلى ماضي الآخرين رغم استلهام الكثير منه.

ويستحوذ شكل المرأة على تفكير بيكاسُّو حتى النهاية، ويتميز أسلوبه بجو من القوة البدنية والطاقة الشديدة كأن الغاية الرئيسية من تصويره هي تأكيد وجود الفن والحياة وكلاهما مقترن بالآخر.

ورغم مفهومه لاقتران الفن بالحياة استمر بيكاسُّو مدمرًا كبيرًا للوجه البشري في حين اكتفى التجريديون بإنكار هذا الوجه، فعمد بيكاسُّو في جرأة إلى مهاجمة هذا الوجه هجومًا شرسًا مباشرًا، ومسخ بكل جرأة وجه المرأة وشوَّهه.

وفي مقولة لبيكاسُّو: "في الأيام القديمة مضت الصُّورة قُدُمًا تجاه الإكمال على مراحل.. كل يوم أنتج شيئًا ما جديدًا.. اعتادت الصُّورة أن تكوْن جملاً إضافية.. في حالتي الآن الصُّورة تدمير.. أنا أعمل الصُّورة ثم أدمِّرها.. وفي النهاية مع ذلك لا شيءَ يُفقد.. الأحمر الذي أُبعِدُه من موضع.. يظهر في مكان آخر".

وفي لوحته "الجورنيكا" المنفذة بالألوان الرمادية.. رغبة من بيكاسُّو في إبراز قوة الرسم المجرَّد دون تدخُّل اللون وإظهار قيمة الضوء والظل وخدمة للمضمون الدرامي للوحة المعبِّرة عن الحرب الوحشية.. اهتمَّ بيكاسُّو باستخدام مفردات رمزية توحي بالاحتجاج والأمل وصراع الخير والشر والاعتداء على الحياة.. ثم محاولة النجاة. وقد كان للقيم الرمزية العميقة في هذا العمل أهمية كبيرة بارتباط الأشكال معًا بين المعنى الرمزي والشكل بطريقة أداء وعظية.

وأيضًا.. استطاع بيكاسُّو استخدام أفضل أسلحة الفن الحديث التي أسهم هو من ناحيته في إعدادها وشحذها وصياغتها لتحتلَّ مكانها كما يجب على سطح لوحته الصارخة.

"بيكاسُّو" فنَّان صنع المعجزات، واخترق حاجز السن والشيخوخة، فأنتج حتى ما بعد التسعين، وهو يُعتبر من أهمِّ عمالقة الفن الحديث المعاصر، وقد "تعددت مواهبهَ الفنية، فمارس التصوير والنحت والتصميمات المعدنية، كما صمَّم وزخرف كثيرًا من الأواني الخزفية"(١).

"وحياة بيكاسُّو الطويلة كانت تلخيصًا لكل الانتفاضات الفنية التي عاصرها في بداية القرن العشرين، إذ استوعب كل المدارس الحديثة.. كالتأثيرية والتكعيبية

والوحشية والمستقبلية والسريالية، عاصرها بحرفية الفنَّان الرسَّام المتمكن واندفع بها إلى الأمام"[٢].

عاش حياته كلها مبهورًا بلذة الاستكشاف، "ووضع لحياته قانونًا واحدًا هو أن حرية الفنَّان في التعبير هي لغة القرن العشرين، وأن الالتزام بخدمة قضايا الإنسان هو الهدف"[٣].

حياته

فنَّان إسباني المولد، وهو ابن لمعلِّم الرسم جوزي رويز بلاسكو، وأمه أندا لوسيان، التي كانت تُسَمَّى "ماريا بيكاسُّو لوبز". واستمر يستخدم اسم رويز حتى عام ١٨٩٨.

وُلد في الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٨٨١ في مدينة مالقا على الساحل الجنوبي لإسبانيا المطل على البحر المتوسط.

في سن العاشرة كان فنَّانًا ناضجًا، التحق بأكاديمية الفنون في برشلونة عام ١٨٩٦، ثم انتقل إلى أكاديمية الفنون بالعاصمة مدريد، وظهرت براعته ومقدرته في أول معرض أقامه هناك عام ١٨٩٧.

رسم بيكاسُّو أولى لوحاته الزيتية وهو في الخامسة عشرة من عمره، وقد عُرضت في برشلونة عام ١٨٩٦، وقد استخدم الأساليب الكلاسيكية المعروفة في التصوير، فقام ببناء لوحته كما كان يفعل كبار الفنَّانين من قبله، مؤكِّدًا رسم تفاصيل الملابس، والأشخاص والعناصر.

وفي عام ١٩٠٠ سافر بيكاسُّو إلى باريس مع صديقه كارلوس كاساجيماس، وكان مناخًا شائقًا لبيكاسُّو، كانت المدينة مركزًا للتجريب الفني الذي رفض الأنماط التقليدية. وهي عملية بدأها الانطباعيون منذ ٤٠ عامًا كانت قد مضت. وهناك أُعجِبَ بتعدُّد الحركات الفنية بها واستقر هناك بطبيعة الحال، وكانت أعماله المبكرة تصور الموضوعات التي كانت منتشرة في الوسط الفني في باريس.

ثم عاد بيكاسُّو إلى إسبانيا ورأسه محمَّل بالأفكار الجديدة، في حين كان كاساجيماس أقلّ حَظًّا، فقد أحب فتاة "موديل" في باريس، وعندما انتهت التجرِبة بالفشل، انتحر عام ١٩٠١.

كان لانتحار صديقه المأساوي تأثيره الكبير على أعماله، فلأكثر من ٤ سنوات بعد الحادثة، سيطر على لوحاته اللونُ الأزرق، ولهذا عُرفت هذه الفترة بـ"المرحلة الزرقاء".

وفي يوليو ١٩٠١ أقيم أول معرض فردي له، وقد نسَّقه أومبرواز فولارد (١٨٦٥-١٩٣٩)، وهو تاجر فن يعمل في باريس. ولكن المعرض لم يحظَ بنجاح ساحق، في حين كُتبت مقالة نقدية تُعلِّق على بيكاسُّو وتصفه بأنه "القادم الجديد المتألق".

كان بيكاسُّو خلال "المرحلة الزرقاء" قد رسم لوحة "العجوز مع طفل"، وقال إنه اختار اللونين الأزرق والرصاصي لهذه اللوحة بسبب حزنه على وفاة صديقه كاساجيماس، ولكنّ هناك أسبابًا أخرى أساسية، فيقول النُّقَّاد إن بيكاسُّو رسم باللون الأزرق فقط لأنه اشترى كمية كبيرة منه نظير خصم جيد في السعر، ورأى

الآخرون أن ذلك كان لتأثُّره بالفنَّان ألجريكو، الذي استخدم نفس الدرجات القاتمة. ومهما كانت الأسباب، فخلال السنوات الأربع التالية، أنتج بيكاسُّو لوحات داكنة كثيرة، وظل يصوِّر شخصياتٍ وموضوعات مأساوية، كالفقر والمجاعة والمهمَّشين مثل الشحاذين والعاطلين.

في الفترة من ١٩٠١ إلى ١٩٠٤ ظهر تحول في أسلوبه فاتجه إلى رسم دراسات جادة لشخصيات عابسة تمثل البؤساء والمنبوذين والأطفال اليتامى والبهلوانات، وساد في هذه الفترة اللون الأزرق ودرجاته ولوحاته، كما ذكرنا، ومن لوحاته في تلك المرحلة لوحة المكوجي الذي يضغط بكل جسمه فوق المكواة لينبسط القماش من تحت يديه.

وفي الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٠٦ اتجه إلى رسم شخصيات السيرك من مهرجين ولاعبين، إلخ. ونلاحظ في هذه الأعمال أن شخوصه بدت أكثر سعادة، وألوانه أكثر دفئًا، وكان إعجاب بيكاسُّو في هذه الفترة بالنساء البدينات واضحًا، ولعله كان متأثِّرًا بالفن السومري حيث ضخامة الأجسام والأطراف واضحة، وتميزت هذه الأعمال بسيطرة اللون الأحمر، مما جعل النُّقَّاد يطلقون على أعمال تلك الفترة "المرحلة الوردية".

وبدءًا "من عام ١٩٠٧ وحتى عام ١٩٠٩ ابتعد تمامًا عن تأثير الفنَّانين السابقين سواء في الموضوع أو في الأسلوب واتخذ لنفسه اتجاهًا يميل إلى التجريد. وتكمن أهمية هذه المرحلة في أنها الفترة التي بشرت بولادة المذهب التكعيبي"[٤].

ومن لوحاته في هذه الفترة لوحته الشهيرة "آنسات أفينيون" التي اتخذت الحركة التكعيبية طريقها من خلالها.

الحركة التكعيبية

في عام ١٩١١ كانت بداية مرحلة جديدة في حياة بيكاسُّو هي المرحلة التكعيبية، "وقد مرت التكعيبية بمرحلتين: الأولى هي المرحلة التحليلية التي امتدت من عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١٣، وقد عمد فيها إلى تفتيت أي شكل معروف لديه إلى مكعَّبات ثم يعود إلى تجميعها في كتل بنائية على شكل نحتي ثلاثي الأبعاد"[٥].

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التوفيقية التي بدأت منذ عام ١٩١٢، فبعد عدة سنوات من تحطيم الأشياء إلى جزئياتها الأصلية واستنباط ما يصلح من هذه الجزئيات لإعادة تشييد أشكال قد تشبه أو لا تشبه الشيء الأصلي، بدأ ينمو تحوُّل بطيء على نهج التكعيبية وظهر ما يسمى بالتكعيبية التوفيقية"[٦].

وفي عام ١٩٢٥ اندفع بيكاسُّو فجأة في مرحلة طويلة من التشوهات الممسوخة امتدت من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣٥.

وفي عام ١٩٣٢ مضى بيكاسُّو إلى مرحلته المسمَّاة "الوجوه المزدوجة". والصُّورة المزدوجة محاولة لتقديم الوجه الإنساني في أكثر من وضع في آن واحد.

وفي عام ١٩٣٧ بدت تعبيرية بيكاسُّو عارمة، وقد أثارتها الحرب الأهلية الدائرة في بلاده (إسبانيا) فرسم لوحته الحائطية الضخمة "الجورنيكا" في صورة من الغضب والاشمئزاز.

بيكاسُّو والحفر

تُعَدُّ أعمال بيكاسُّو المحفورة من بين المنجزات المهمة في هذا العصر، فإلى جانب إنجازاته في مجال الرسم بالخامات المختلفة فإن لبيكاسُّو مجموعة ضخمة في مجال الحفر عبارة عن ألواح معدنية وألواح خشبية ولينوليوم وليثوجراف. وليس هناك أسلوب من أساليب الحفر والطباعة لم يبرهن فيه بيكاسُّو على قدرته المطلقة وأصالته الفنية الفائقة في اكتشاف جوانب وأفكار جديدة متخذًا في ذلك أقصى درجات الاستغلال لكل إمكانيات طريق الأداء. وهذه الرسوم المطبوعة قد أنتجت على مدى مسار مراحله الفنية المختلفة، وكان لها أثر كبير في أعماله، وتُعتبر أعماله في الرسم المطبوع متناسبة مع أعماله في الرسم بالخامات المتنوعة وعلى نفس المستوى من حيث تطوُّر مفهومه في الرسم الذي بدا واضحًا في تحكُّمه في الخطوط والحرية المتزايدة في استخدامه للخامات. "وهذا يعني في مجال الرسم المطبوع مزيدًا من الإتقان في حرفيته واتساعًا ملحوظًا في طاقاته، يُعتبر في حد ذاته ارتقاءً بالوسائل الجديدة المستخدمة لنقل القيم الجمالية في الرسم بالخامات المختلفة إلى الرسم المطبوع. ومن الطبيعي أن يحدث تداخل وتفاعل دائم وعَلاقة موضوعية بين أنواع الرسم المختلفة"[٧].

ففي عام ١٨٩٨ كان أول عمل له في مجال الحفر، وكان حفرًا على النحاس، وكان عمره آنذاك سبعة عشر عامًا، وكان الموضوع عن مصارعة الثيران.. وحدث أنه لم يحسب جيدًا ما تُحدِثُه الطباعة من قلب للصورة فظهر المصارع أعسر، وسمَّاها لهذا السبب "أرودو" (الأشول)، مع ملاحظة أن بيكاسُّو كان يستخدم يده اليسرى في الرسم.

وفي عام ١٩٠٤ استخدم الحفر الجاف لعمل صورة لـ"مارجريت لوك" الملقبة بـ"مارجو"، وهي إحدى موديلاته في ذلك الوقت. وهذه النسخة من العمل تمثل إحدى تجاربه الأولى المطبوعة في القالب النحاسي، الذي استخدمه بحرية، مُحدِثًا خطوطًا عنيفة وقوية في كثير من الاتجاهات يغلب عليها الاتجاه الرأسي.

وفي عام ١٩٠٦ أنتج لوحة تسمى "رأس المرأة الصغير"، وقد قادته بالإضافة إلى رسوماته وأعماله التصويرية إلى لوحته "آنسات أفينيون"، واستخدم الحفر على الخشب عام ١٩٠٦ ونفذ عشرة أعمال ما بين عامي ١٩٠٦ و١٩١٥، وكلها كانت لخشب طولي المقطع. ويعتبر أكبر عمل نفذه بيكاسُّو على الخشب هو تلك الصُّورة النصفية لامرأة شابة في جلسة ثلاثة الأرباع من الناحية اليسرى. وهي تمثل العمل الثاني ضمن أعماله العشرة المحفورة على الخشب، لم تُطبَع سوى عام ١٩٣٣، ويمكننا ملاحظة مهارة بيكاسُّو في التعامل مع المسطَّحات السميكة الخشبية، ونستطيع أن نجزم عند مشاهدتنا لهذا العمل، بأن الحفر عند بيكاسُّو قد تَخطَّى مرحلة مهمّة جدًّا في حياته الفنية، إذ إن هذا العمل يواكب الفترة الفاصلة بين المرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية في التصوير الزيتي لديه، واتجاه رؤية بيكاسُّو إلى آفاق جديدة متمثلة في تأثّره بالفن الزنجي الإفريقي ثم المرحلة التكعيبية. كما أن هذا العمل "يمثل واحدًا من أعماله القليلة التي خرجت إلى النور في تلك الفترة والتي تعكس شدة تأثّره بأفكار الوحشيين"(٨).

"وفي عام ١٩٠٩، صاغ بيكاسُّو الجسم الإنساني والطبيعة الصامتة من شكل المخروط والأسطوانة والكرة، وكله يُرَى دون استخدام علم المنظور، وقد وجَّه كل جانب من جوانب الشكل أو المساحة نحو نقطة مركزية معيَّنة، فمن لوحته "جسمان

عاريان" إلى لوحته "القديس ماثوريل" نجد خطوة ضخمة توسع من وجهة نظر وأفكار سيزان الفنية"[٩].

وفي عام ١٩١١ كان أول أعماله المحفورة التي تمثل المدرسة التكعيبية، من خلال لوحاته التي أعدَّها لرسومات كتاب ماكس جاكوب الذي حمل عنوان "القديس ماثوريل" والذي نُشر عام ١٩١١، وقد قام بيكاسُّو بحفر أربعة أعمال بأسلوب المدرسة التكعيبية، بالإضافة إلى عملين لم يكونا قد طُبِعَا من قبل لوضعهما في كتاب ماكس جاكوب، وكان اسم أولهما "الآنسة ليوني" (الشكل١)، وهي إحدى لاعبات الأكروبات في سيرك ميدرانو.

وقد اعتمد في تلك الأعمال على إيجاد سلسلة من المستويات، التي تتصل في المنتصف بمجموعة من الخطوط، حيث تتبع التركيب الشكلي الأساسي، سواء كانت لصورة شخصية، أو طبيعة صامتة.

ومن أعظم الأعمال التي نفذها بيكاسُّو في الحفر في الفترة ١٩١٩-١٩٢٥ ذلك البورتريه الذي نفَّذه لزوجته أولجا عام ١٩٢٣ (الشكل٢)، ويتمثل فيها قوة الخطّ لديه، والجرأة في وضع لمسات الظل الشديدة من خلال الخطوط المتعارضة التي تتبع اتجاه استدارة الوجه وتحديد ملامحه.

وكان ظهور ماري تريز في حياة بيكاسُّو يمثِّل بداية مرحلة جديدة في إنتاجه الفني، فقد كانت هي موضوعه الأوحد المفضَّل في كثير من أعماله طوال هذه الفترة، وأبرز هذه الأعمال مجموعة "استديو النحَّات"، وهي عبارة عن مئة عمل مطبوع منفَّذة بطرق متنوعة استلهمها من وجودها معه.

وقد قدم بيكاسُّو "وجه دورامار" في مجموعة محفورة عُرفت بـ"النساء الباكيات" (الشكل٣) مع استخدام الألوان المائية، وهي تعد إحدى دراساته لعمله الخالد "الجورنيكا" عام ١٩٣٧.

وفي عام ١٩١٩ بدأ الحفر على الحجر، ولكن لم يوجد له أمثلة توضح فترة التكعيبية الأولى، وفي عام ١٩٢٦ نفَّذ تصميمًا (لمنظر داخلي) بطريقة الليثوجراف.

وفي بداية العشرينيات قام بطباعة عدد من أعمال الليثوجراف في الاتجاه الكلاسيكي الجديد، منها "مصفِّفة الشعر" (الشكل٤)، وكانت قد عُرضت بصالة عرض سيمون في باريس.

واشتملت أعماله في عشرينيات هذا القرن على موضوعات الطبيعة الصامتة التي كانت امتدادًا للتكعيبية. "كما أنجز لجاكلين إحدى عشرة صورة شخصية منفَّذة على أحجار الطباعة المسطَّحة في الفترة من ديسمبر ١٩٥٥ حتى يناير ١٩٥٩، وكان أولَ تلك الأعمال عملان سمَّاهما "صورة شخصية لامرأة""[١٠].

وحتى أواخر العشرينيات كان بيكاسُّو من أحسن المنفعلين بالعمل الطباعي، وكانت أغلب أعماله التكعيبية في الطباعة رسومًا للكتب.

وفي عام ١٩٣١ استخدم لوحة معدنية تصوِّر مختارات من التاريخ الطبيعي لـ"بوفون" فرسم على اللوح النحاسي بالفرشاة والسائل المحتوي على السكر، وغطَّى السطح بطبقة رقيقة من الورنيش غير الشفَّاف حتى يمنع الحامض من مهاجمة التأثير على أجزاء السطح الذي لا يرغب في حفره. وبعد غمرها في الماء يُطرد السكر الأرضية التي فوقه، وبذلك تصبح جاهزة للحفر.

وفي عام ١٩٣٥، أي وهو في سن الخمسين، أنتج مجموعة من الرسوم والحفر استلهمها من الأساطير الإسبانية (الشكل٥ و٥أ)، وفي معظم هذه الرسوم رسم بيكاسُّو "ميناتور"... أي حيوانًا أسطوريًّا في صورة إنسان.. كائن غير حضاري، ولكنه في الوقت نفسه معتزّ بنفسه.. حيث يرى أنه المعادِل الحقيقي للحضارة والتهذيب والجمال الذي تمثله المرأة بالنسبة إليه (الشكل٦).

وفي عام ١٩٣٩ نفَّذ أول مطبوعات ملونة له بطريقة حفر السكر، وكانت أعماله صورًا شخصية لـ"دورامار" التي امتدت إلى شكل أو اثنين.

كما كان لبيكاسُّو أعماله المتميزة على أسطح اللينوليوم التي نفَّذها مطبوعةً بالأبيض والأسود، وملوَّنة، ويجدر القول إن أول طبعة ملونة نفذها بيكاسُّو ترجع إلى عام ١٩٣٩. ومن الصور الغريبة التي نفَّذها عام ١٩٦٦ صورة جانبية لوجه "بيرو كروملينك". فقد أحضر بيكاسُّو قطعة من اللينوليوم، وفي نحو دقيقتين أو ثلاث كان قد خطَّ عليها صورة جانبية لوجه "بيرو كروملينك" (الشكل٧)، وهي تحتوي على قدر كبير من جمال الخطّ وتألُّقه، ونفذ بعدها مباشرةً عديدًا من الأعمال على اللينوليوم، ليكون سلسلة متميزة من الأعمال محقِّقة قيمًا تقنية جديدة من خلال ذلك الأسلوب الطباعي.

بيكاسُّو فنَّان القرن العشرين

سيطر تصوير بيكاسُّو على القرن العشرين، كما سجَّل القرن العشرون خط سيره بهذا التصوير الذي يقوم بدور جهاز قياس انفعالات هذا القرن، كما أن بيكاسُّو تَعلَّم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته التشكيلية، وقد تفاوتت أعماله بين

الأزرق والوردي، وبين التكعيبية والكلاسيكية، وبين لوحة "الجورنيكا" والزخارف في لوحة "نشوة الحياة"، وبين العالَم المفروض علينا والعالَم الذي يبنيه، وبين الجذب والطرد، وهي تبدو في مجموعها سيرة ذاتية للقرن العشرين من خلال بيكاسُّو شاهدًا على هذا العصر، وتأكيدًا لحقيقته.

لم يقدم لنا بيكاسُّو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر كما لم يشوِّهُ أيضًا، لقد استوعب قوانينه وأثبت أن من الممكن خلق عالم آخَر، بقوانين أخرى وقد استنبت فروعًا جديدة على شجرة الواقع، وبث الحياة في كائنات ومسوخ تنتمي إلى جنس مجهول وإن احتفظت كلها بالوحدة العضوية للكائنات الحية وتميزت بقدرتها الهائلة على إثارة الأسئلة والتحديات، فتصوير الممكن والخيالات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو معتاد في حياتنا اليومية، وهذا التصوير لا يترك الإنسان على حاله بل يضيف إليه جديدًا.

وقد اتجه بيكاسُّو بأعماله نحو المستقبل، واستهلّ عام ١٩٠٧ مرحلة جديدة في عالم التصوير، وحتى لا ننسى فهم أعمال بيكاسُّو اللاحقة لهذا التاريخ يجب علينا أن نؤكد أولاً تمكُّنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير التي خضعت بشكل مُطلَق ليده ومن كل مقتضيات المهارة الفنية التي مكَّنته من الانتقال في مراحل حياته المتعاقبة من التعبيرات عن الكلاسيكية البحتة، مثل الصُّورة الشخصية لـ"ماكس جاكوب" في عام ١٩١٥، إلى التعبير عن جسارته العميقة كما نلاحظ في الصُّورة الشخصية لـ"فولارد" في عام ١٩٠٩، وانتقل بالمثل من خطوط قلمه في عام ١٩٤٤ إلى البحث الجادّ لتعرية الأشياء من تفاصيلها، فهو يرسم الثور مثلاً من خلال نموذجه الحي، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص في نهاية الأمر من العلة

الأصلية ويستبعدها من لوحته تمامًا، لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العَلاقة التي تشير إلى الحيوان.

وهكذا أحدث بيكاسُّو انقلابًا في التقاليد الممتدَّة عبر آلاف السنين والتي تقضيَ بمحو خطوط البناء في التصوير، وعند الانتهاء من العمل كانت محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، أما بيكاسُّو فقد حوَّلها إلى نقطة البدء وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة، فأصبحت عند بيكاسُّو الهدف المنشود، وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المبسَّطة لفنان العصر الحجري، الذي رسم الحيوان على جدران الكهوف، وقد توصل إلى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة إلى هدف، وبالتخلِّي تباعًا عن الواقعية والطبيعة وأعطى الفرصة لتجديد الفكرة الفنية.

القيم التشكيلية المميزة لبيكاسُّو

يتحدث بيكاسُّو عن نفسه قائلاً: "يلوح لي أن من الصعب عليّ أن أفهم معنى كلمة (بحث)؛ إنني لا أبحث بل أجدِّد"، وفي هذه العبارة صدق تامّ ينطبق تمام الانطباق على سجيَّة هذا الفنَّان، فقد جرى في حياته على المزج بين الابتكار والاختراع، وكان تبديله في أساليبه وانتقاله المستمر من مرحلة إلى أخرى دليلاً على يقظة الفنَّان وتأهُّبه الدائم للاستجابة لدوافعه المنبعثة من ذاته.

ومن الطبيعي أن يلجأ فنَّان مثل بيكاسُّو إلى ابتكار فن جديد وإلى الوقوف على المصادر القديمة لا دراسة المبتكرات الحديثة خشية التردِّي في التقليد والاتِّباع، فهو يؤثر السعي دائمًا للبحث عن مظهر جديد في الفن يضيفه بمخيلته ويضع لحياته قانونًا خاصًّا.

ونلاحظ هنا وجه التشابه بين الفن الإسلامي وفن بيكاسُّو من حيث الهدف في حرية التعبير البسيط والبعد عن المحاكاة التي اعتبرها بيكاسُّو سجية في القرن العشرين واعتبرها الفنَّان المسلم مبدأ في قانونه الفني بحيث يبعد عن محاكاة الطبيعة وإعطاء الصفة الرمزية التعبيرية لها، وكذلك اهتمَّ الاثنان بمظاهر التسطيح والتلخيص والابتكار والتجديد.

بيكاسُّو والتكعيبية

بيكاسُّو نقيض ماتيس:

كان بيكاسُّو وماتيس يبدعان في الفن في الوقت نفسه، في النصف الأول من القرن العشرين، وقد تَعارف الرجلان في باريس عام ١٩٠٦. وقد عرف كلاهما في الحال مدى الموهبة الفذَّة لدى الآخر، ودفع هذا بكليهما إلى الدخول في سباق ضد الآخر، وهذه المنافسة أدَّت إلى الإلهام.

إن إعجاب كلا الرجلين بالآخر أدَّى إلى نشأة عَلاقة صداقة استمرت مدى الحياة، فقد حاول بيكاسُّو ذات مرة مساعدة ماتيس لاجتياز حاجز الإبداع عن طريق تصويره مجموعة من الصور التي قام فيها بتقليد أسلوب ماتيس، وقد نجح في ذلك، فدفع بماتيس إلى الدخول في التحدِّي، فصوَّر تلك اللوحات بالطريقة الصحيحة التي يراها.

لقد أراد ماتيس خلق جو من الرؤية الإيجابية للعالم، ولم يتجرأ بيكاسُّو على طرح أسئلة حول كل شيء، وكان ماتيس كريمًا، وكان بيكاسُّو يميل إلى كل ما هو جديد، وغير متوقَّع. ففي حين كان ماتيس يكثِّف من تفاعل الألوان معا، كانت

إبداعات بيكاسُّو تتركز في البناء والشكل. فكان هذا التناقض يمثل نشاطًا تحوُّليًا... فكلاهما يحتاج إلى الآخَر في صورة تحدٍّ دائم، هذا ما أكَّدَته فرانسواز جيلو إحدى زوجات بيكاسُّو.

وفي حين أدرك ماتيس عَلاقة التحدِّي فقال: إن شخصية الفنَّان تؤكّد نفسها من خلال الصراع الذي ينشأ عندما تنفر ذات الشخصية من شخصيات أخرى تختلف عنها، فإذا أصبحت الحرب مميتة، فهذا هو القدر، بينما كان بيكاسُّو يقول: "يجب أن أحطِّم التقاليد، وأحطِّم الجمال، والعاطفية. وهذه هي الدراما الخاصَّة بي".

كان بيكاسُّو أكثر جرأة من ماتيس وأشد منه خروجًا عن المظهر البصري للعالَم، حيث اكتفى ماتيس بتبسيط الشكل الطبيعي للأشياء بينما استطاع بيكاسُّو أن يحطِّم الشكل الطبيعي عن طريق ما يشبه الانفجار البصري، وذلك ليعيد تنسيق فتات هذا الانفجار (أو التحليل) بالصُّورة التي تتفق ورؤيته الجمالية، فأحيانًا عن طريق أن يستبدل بالعنصر صورة يمكن منها تَعَرُّف أصله، وأحيانًا بالبقاء على ذلك العنصر بصورة يمكن منها تَعَرُّف أصله، وأحيانًا عن طريق إعادة بعض أجزاء العنصر وزواياه بطريقة مثيرة، وأحيانًا أخرى بإهمال تمثيل الشيء بكُلِّيَّته مع ظهور نوع من التجريد العامِّ بدلاً منه.

هذا من ناحية تحوُّل التكعيبية إلى الجمالية العقلية الهندسية التي آمن بها بيكاسُّو ورفيقه براك، أما من الناحية التقنية فقد قصد بيكاسُّو وزميله إلى التخفيف من شأن اللون لصالح الشكل، والتركيز على الحجم بالإضافة إلى الخطّ وذلك على خلاف الوحشيِّين الذين اهتمُّوا باللون أكثر من اهتمامهم بالأحجام والأبعاد.

وفي نهاية المطاف.. وعندما بلغ تفتيت الشكل عند بيكاسُّو أقصى مداه وجد نفسه أمام سدّ من العدمية لم يستطع تجاوز حدوده. فبدأ في محاولة الإفادة من بعض العناصر في تركيب موضوعات لوحاته، وحاول استغلال الكتابة كعنصر زخرفي من ناحية وكهمزة وصل بينه وبين الواقع من ناحية أخرى، ثم ذهب إلى أبعد من ذلك حيث اتجه إلى إلصاق القصاصات أو الخامات الأخرى فوق سطح اللوحة.

تأثير بيكاسُّو والتكعيبية بالفن الإسلامي

(١) نحو منظور مبتكر:

إن أهمَّ ما يميز التكعيبيين أنهم دأبوا على النظر من نقط متعددة عند تصوير الشيء الواحد، وهذا في حينه كان يُعَدُّ شيئًا جديدًا حيث إن تحديد النظر إلى الأشياء في نقطة واحدة كان هو الأسلوب المألوف أو المرغوب في الرؤية آنذاك. وإذا كان سيزان ينفرد باستخدام أكثر من نقطة للنظر وبخاصَّة في تصويره لموضوعات الطبيعة الصامتة، فإن التكعيبيين لَجَؤُوا إلى تفتيت صورة الشيء إلى أجزاء، واتخذوا من أحد هذه الأجزاء مركزًا للأجزاء الأخرى التي تبدو كأنها انعكاسات للجزء الأول.

وتفتيت الشيء إلى أجزاء وتنظيمها في صورة مجموعة من السطوح لم يكُن سوى محاولات من التكعيبيين للإيحاء بمنظور الشيء من أجزائه كافّةً المعروضة على سطح اللوحة، وهذا الاتجاه التكعيبي الذي تلخصت مشكلته في ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام على سطح ذي بُعدَين دون الخضوع لمظاهر الواقع المتغيرة، التي تمخضت عن رؤية تشكيلية جديدة تمتزج فيها العناصر الوجدانية والعقلية.. هذه المدرسة نستطيع أن نلمح تأثُّرها الواضح في هذه الناحية بالفن الإسلامي. فالفنَّان

المسلم الذي أهمل المنظور البصري المألوف، ورسم لوحاته بمنظور مبتكر يُظهِر الأشياء في أكثر من زاوية في وقت واحد، كما استخدم في كثير من تصوير مُنمنَماته منظورًا جديدًا أطلق عليه في ما بعد "عين الطائر"، أي أنه حين يرسم الغرفة أو المبنى فإنه يلجأ إلى إظهار ما هو أعلى كأنه طائر يحلِّق فوقها.. والفنَّان المسلم بهذا يكون قد سبق الفيلسوف ديكارت الذي يقول إن كل النقاط هي مراكز يمكن استخدامها للملاحظة وقد بنى التكعيبيون على هذه المقولة أساس اتجاههم.

ولعلَّنا نستطيع دون عناء أن نتعرف ملامح هذا الاتجاه الجديد في الرؤية وهذا المنظور المبتكر إذا ما تأمَّلنا أعمال المصوِّر الإسلامي في أشهر الميادين التي أبدع فيها وهو فن المخطوطات، وفي كثير من مُنمنَمات "مقامات الحريري"، وكتاب "الحيوان" وكتاب "كليلة ودمنة"، وكتاب "عجائب المخلوقات"، ففيها دليل واضح على هذا التأثير، بل والتأصيل أيضًا.

(٢) التكعيبية.. وأصل الفن الإفريقي:

منذ أن اكتشف فلامنك عام ١٩٠٥ الفن الإفريقي، والذي أخذ مكانته عند ماتيس وديران في ما بعد، واستقر أخيرًا في وجدان كل من بيكاسُّو وبراك أخيرًا، فإن طريقًا جديدة قد انفتحت أمام الفن الحديث، أدَّت إلى إعادة النظر في قوانين الفن التقليدي بل وقوانين الجمال ذاتها.

وبات من المؤكَّد أن هذا الفن الإفريقي -الذي سيطر على أساليب الفنَّانين في بداية هذا القرن- يُعَدُّ انتصارًا على جميع القواعد الجمالية التي كانت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر والتي كانت تعتمد على المعادلات الرياضية في نسب الإنسان.

كما أصبح من المسلَّم به أيضًا تأثير الفن الإفريقي على أسلوبه في مرحلة أو أكثر من حياته الفنية، وهذا ما تناوله كثير من الباحثين والنُّقَّاد، ولكن لعلّ الشيء الجديد في هذا الصدد، هو أن بعض هؤلاء الباحثين رجعوا الفن الإفريقي الذي تأثّر به بيكاسُّو إلى منابع وأصول إسلامية مئة في المئة، ومن أهمّ هؤلاء الباحثين أوليفييه داللون، والباحثة الأمريكية جير ترود ستاين.

يقول داللون: "إننا نستطيع أن نقرر أن بيكاسُّو في الواقع لم يتأثّر بشكل فن النحت الزنجي بقدر ما تأثّر بمفهومه القديم الظاهر في الفن الإفريقي الإسلامي الذي انتشر في بلاده زهاء ثمانمئة عام، والذي حمل تلك الخصائص التي تبناها بيكاسُّو، وأهمها تجريد الشكل الإنساني من ملامحه الطبيعية وإظهاره في صورة جديدة"(١١).

أما جيرترود ستاين، فتؤكّد تأثّر تكعيبية بيكاسُّو بتعاليم الفن الإسلامي العربي وذلك في صدد تأصيل جذور الفن الإفريقي بقولها: "يجب أن لا ننسى أن الفن الإفريقي ليس ساذجًا، بل هو فن أصيل، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية. لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الإفريقيين. وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريبًا بالنسبة إلى ماتيس، أضحى بالنسبة إلى بيكاسُّو شيئًا أليفًا واضحًا وناميًا"(١٢).

(٣) التكعيبية والحقيقة المطلقة

من استعراضنا لأهمّ ملامح الاتجاه التكعيبي وأساسه وفلسفته يمكن أن نخلص إلى أن النزعة التكعيبية ترمي في النهاية إلى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل وصولاً إلى الحقيقة المطلقة.

وإذا كان الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي للواقع المرئي هو هدف الفنَّان المسلم وغايته وسعيه الدائب، فإننا يمكن أن نقول إن الفنَّان التكعيبي يتفق مع الفنَّان المسلم في الغاية والقصد ولكنه في الوقت نفسه يختلف معه في وسيلة تحقيق هدفه وغايته، فإذا كان الفنَّان المسلم قد نجح في تحقيق هدفه في الكشف عن الشكل الجوهري والوصول إلى الحقيقة المطلقة دون أن يُخِلَّ بمقتضيات لغة التصوير الْمُثْلَى والمنشودة، فذلك لأنه حرص على احترام أهمِّ خصائص اللوحة كسطح ذي بعدين.

غير أننا نجد على الجانب المقابل الفنَّان التكعيبي وقد حقق هدفه، ولكنه في الوقت نفسه لم ينجح في خلق لغة تصويرية تحترم سطح اللوحة. إن المتتبع لدورة الحركة التكعيبية منذ بدايتها ومرورًا بمرحلتيها التحليلية والتركيبية، يجد أنها بلغت في النهاية طريقًا مسدودًا حيث لم تنجح في حل المعادلة الصعبة للغة التصوير وهي الحفاظ على بُعدَى اللوحة فقط.

وهذا هو الفارق بين الفنَّان التكعيبي والفنَّان الإسلامي.

بيكاسُّو وفنون الشرق

أثَّرَت الفنون الإسلامية والزنجية والمصرية في أعمال بيكاسُّو، فكان أكثر جرأة من غيره من الفنَّانين الذين تَعرَّضوا لهذه الفنون، حيث علم ببصيرته أن التراث يحتوي على كثير من القيم التشكيلية التي تحتاج إلى البحث والدراسة الجادة المستمرة فأقام لذلك عَلاقة وطيدة بينه وبين كل فنون الحضارات الإنسانية، واتخذ لهذا منهجًا محددًا في طريق الفن يتضح في كلماته التي قال فيها: "إن التعبير في أي صورة من صور الفن لا يكون إلا بتحويل الواقع الطبيعي إلى واقع فني، وذلك باستخلاص القواعد

الأساسية للفن وأيضًا من واقع الدراية التحليلية والواعية الجادة والعميقة لآثار الأقدمين"(١٣).

وإنه لواضح أن طريقة بيكاسُّو في الرسم تشير إيماءاتها إلى أنه قد استفاد من دراسته لأنواع متعددة من الفنون البُدائية التي تختلف من حيث زمان كل منها ومكانه.

بيكاسُّو والفن الإفريقي

اشتدّ اهتمام بيكاسُّو بفن النحت الإفريقي عندما بدأ التبادل الفكري بينه وبين ماتيس يؤثِّر على فنِّه، وكان ماتيس قد اشترى آنذاك تمثالاً إفريقيًّا صغيرًا، أثار إعجاب بيكاسُّو وتحمس له، واتجه نحو دراسة الفنون الإفريقية والتأثُّر بها، ومن جهة أخرى على حد قوله فإنه قد ألِفَ الفن الإفريقي، وذلك بعد أن انتهي من رسم لوحة "آنسات أفينيون".

وازداد اهتمامه بطريقة معالجة الفنَّان الإفريقي للخط عندما عرض عليه ماتيس رسومًا إفريقية عام ١٩٠٦، وجاء في كتاب من تأليف جورج ميشيل: "إن زيارة بيكاسُّو لمتحف "تروكاديرو" للفن الإفريقي، الذي تَغيَّر اسمه في ما بعد إلى متحف "الإنسان" بعد انتهائه من الصُّورة الشخصية لجيرترود ستاين (١٩٠٦)(١٤)، وكانت هذه الزيارة كافية لإحداث تحوُّل شديد في فنه، في الملامح الجديدة على الوجوه التي رسمها مستوحاة من القناع الإفريقي، وبلغ هذا التأثير إلى حدّ أن أصبح بيته يحتوي على كثير من التماثيل الإفريقية. "لقد أشارت جريدة باريس جورنال ١٩١١ إلى الحماس الذي يتملك بيكاسُّو عند عرض مجموعته الإفريقية لزوار مرسمه، كمظهر من

المظاهر التي تؤكّد كيف كان بيكاسُّو واقعًا تحت تأثير المميزات العامة للفن الإفريقي "(١٥).

ولبيكاسُّو لوحة عبارة عن صورة شخصية لامرأة في وضع ثلاثة الأرباع، حَفْر على الخشب، نرى بيكاسُّو قد وقع تحت تأثير الشكل العامّ للقناع الإفريقي، وفيه رسم الوجه يحيط به خط سميك وينسحب إلى أسفل لتكوين الذقن المدبَّب كما أخذ طريقة معالجة الأنف وحدقة العين داخل التجويف المحيط بها، وأخذ طريقة انسدال الشعر خلف الأذن من الفن الزنجي.

وفي الشكل٨، وهو رسم لوجه بالقلم الرصاص، نرى سمات الفن الزنجي:

١- الذقن المدبَّب.

٢- اتساع العين، وعدم وجود حدقة العين.

٣- الحاجب يحيط بالعين من البداية إلى النهاية.

وفي الشكل٩، وهو رسم لوجه يُسَمَّى "كوف" (Kopf) -بالحبر الشيني- نجد نفس السمات الزنجية، فنرى أيضًا الذقن المدبَّب وتقارب العينين، وطول الأنف، وشكل الفم.

وهناك قناع من الجابون وهو من قطع الفن الإفريقي التي اشتراها فلمنك الذي كتب في مذكراته: "علقت القناع فوق رأسي، لقد فتنني وحيَّرني فن الزنوج بكل ما فيه من البُدائية والنبل، وحينما جاء ديريان لزيارتي أذهله القناع عن الكلام عند رؤيته له"(١٦).

ويوالي حديثه قائلاً: "وحينما شاهد بيكاسُّو وماتيس القناع في استديو ديريان أُعجِبَا به إعجابًا بالغ الحد"(١٧).

هذا يوضح مدى تأثّر كل من بيكاسُّو وماتيس وقبلهم فلمنك وديريان بالمنحوتات الزنجية الإفريقية.

وفي أحد الأشكال نرى بعض الأجزاء قد أحاط بالوجه من أعلى ومن الجانبين وهذه الأجزاء تكاد تكون متشابهة مع الأجزاء المحيطة بالتمثال الإفريقي الزنجي (الشكل١٠).

وقد تناول بيكاسُّو صورة شخصية للآنسة ليوني (الشكل١)، حفر، ومستوحاة من تمثال زنجي (الشكل١١)، وقد تشابها في الشكل الخارجي للجسم (من انتفاخ البطن، وانكسار الأكتاف، وطول الرقبة، وفي وضع الذراعين).

أيضًا هناك لوحة لبيكاسُّو عبارة عن رسم لراقصة، بالحبر الشيني، نجد نفس التشابُه مع نفس التمثال (الشكل١١)، ونجد التشابُه في انتفاخ البطن، والتصاق الأطفال على الصدر، وانثناء الأرجل في وضع متشابه.

وفي الشكل١٢، نرى صورة لفرانسوا في الشمس، حفر، نجد تشابهًا مع صورة زنجية (الشكل١٣) تعبِّر عن الشمس، فنرى استدارة الوجه مع التموجات التي أحاطت بالوجه والتي تعبِّر عن أشعة الشمس وتكاد تكون واحدة في اللوحتين، وحتى الخطّ الخارجي المحيط باللوحتين يكاد يكون واحدًا.

وفي الشكل١٤، وهو رسم لراقصة بالألوان الزيتية، والشكل١٥ للراقصة نفسها بالحبر الشيني، نرى تشابهًا واضحًا، وهذا التشابُه يتمثل في بيضاوية الوجه، وفي شكل الأرجل، وهذه اللوحات مهَّدت بعد ذلك للوحته "آنسات أفينيون".

نلمح تطابقًا مع الشكل١٦ لتمثال زنجي، فنرى نفس الجلسة التي رسمها بيكاسُّو ويبدو أنه نقلها من التمثال، كما نلاحظ تشابهًا كبيرًا أيضًا مع رسم لامرأة تبدو جالسة في وضع القيام فنرى التشابُه واضحًا في خروج الرقبة إلى الأمام.

أيضًا نجد أوجه تشابه بين تناول بيكاسُّو للأنف وتناول الفنَّان الإفريقي لها، "إذ لفت نظره تلك الأنوف الضخمة التي لازمت إنتاج بيكاسُّو فترة ما بين عام ١٩٣٢ وعام ١٩٣٣، تلك الرسوم التي نفذها بطريقة الحفر وتحمل اسم متتابعات فولارد (أكثر من مئة لوحة)"[١٨]. إذ نجد أن هناك تشابه الأنف في الحالتين، حيث ينشأ الأنف من الرأس في كلا الفنين (فن بيكاسُّو والفن الإفريقي)، بدلاً من منشئه ممَّا بين العينين كالمعتاد.

بيكاسُّو والفن المصري القديم

لفت انتباه بيكاسُّو طريقة معالجة الفنَّان المصري القديم عند رسم الأشكال سواء كانت إنسانية أو حيوانية، "فهو يبتعد عن الأساليب التي تقوم على الخداع الحسي، كما يعتمد أيضًا في الرسم على ما تحسه البصيرة لا ما يراه البصر، فمن المعروف عن الفن المصري القديم، أنه يجمع بين الرؤية في المواجهة والرؤية الجانبية وعدم الالتزام بالمنظور في أعماله"[١٩].

ولأن الفن المصري القديم يمثل حضارة عظيمة وليس فنًّا بُدائيًّا كما في الفن الإفريقي، نجد أن دراسة بيكاسُّو له لا تظهر بشكل مباشر، إلا أننا نستطيع أن نضع يدنا على علامة مباشرة مميزة، فنراه قد تأثّر برسم أوَّليّ لستارة مسرحية جولييت الرابعة عشرة، بالجواش، بصقر حورس (الشكل١٧)، وقد تأثّر به من قبله الفنَّان جويا (الشكل١٨).

هذا وقد وضع بيكاسُّو رأس الطائر على جسم إنسان مفتول العضلات، وهو منظر كثيرًا ما كان يفعله الفنَّان المصري القديم في تماثيله ورسوماته، وقد ظهر صدر هذا الكائن من الأمام وظهرت رجلاه من الوضع الجانبي كما فعل المصري القديم.

وسوف نستعرض بعض الرسوم التي نفذها بيكاسُّو لهذا الكائن "حورس" (الشكلان ١٩ و٢٠)، أما في الشكل٢١ فنجد بيكاسُّو قد رسم صورة لنفسه وهو يرتدى قناعًا مصريًّا.

بيكاسُّو والفن الإسلامي

لا يزال الجوّ العربي مخيِّمًا حتى اليوم على إسبانيا التي ظلت عربية منذ أن دخلها العرب فاتحين إلى أن خرجوا منها، وهي تمتاز بآثار وصناعات عربية قائمة حتى الآن، وفي مالقا، وبالقرب من القصبة وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم، وُلد بيكاسُّو، ونشأ حاملاً معه بذرة الأجداد شأنه شأن سلفادور دالي وخوان ميرو اللذين يفتخران بنسبهما إلى الحضارة العربية، وهناك مؤلفون اختصُّوا بالكتابة عن حياة بيكاسُّو مثل زرفوس وكاسو اللذين أشارا إلى قرابة بيكاسُّو للعرب، ما يؤكّد ما ورد في بحث دولوري الذي خصَّصه للحديث عن بيكاسُّو وعلاقته بالشرق المسلم، كما أن أبوللينير، وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسُّو، قال كلمته المشهورة: "لا

نستطيع نكران سلالة بيكاسُّو العربية"، وكل هذا يؤكِّد أن التقاء بيكاسُّو مع الفن العربي يكمن في محاولة التسطيح التي يقوم بها كل منهما.

والتسطيح هو في الأصل نتيجة تلك النظرة الحَدْسِيَّة للأشياء التي تجرِّد الشكل من جميع أغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، وقد أراد الفنَّان المسلم أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة، فأراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها كالمتصوفين، ولذلك فإن الفن العربي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل واحتفظ فقط بالصُّورة المجرَّدة لذلك الوجد أو الاندماج بالمطلق.

أما بيكاسُّو فرغم أنه أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي فإنه لم يتخلَّ عن معالم الوجه البشري نهائيًّا، فقد بلغت التعرية لديه أقصاها ولكنه استبقى ذكرياته القديمة عن الإنسان في جميع أعماله، ولعلّ بيكاسُّو مع ارتباطه بالشكل الإنساني قد حافظ على أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق بل إنه سعى إلى تبسيط الجسم الإنساني بتصوير جميع جوانبه مرة واحدة. وفي مدينة القيروان ذات المساجد المئة والتقاليد العربية وبمقارنة بسيطة بين أعمال بيكاسُّو وبعض الرسوم العربية تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسُّو.

ومِمَّا يؤكِّد رغبة بيكاسُّو في تحريف الأشكال وإبعادها عن أصولها ما حاوله في تغيير معالم لوحة "ديلاكروا" المسمَّاة "نساء من الجزائر"، ولعله كان في ذلك يسعى إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب الفن العربي كما يعتقد زرفوس، فخلال عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥ كانت لوحة "نساء من الجزائر" موضوعه الذي كرَّره لمدة خمس عشرة مرة، وكان يقول في كل مرة "لا ليست هي بعد"[٢٠].

وأيَّد ذلك دولوري بقوله: "إن الفن التكعيبي وبخاصَّة فن بيكاسُّو يؤكِّد البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الإسلامي"، وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصَّة في الخطّ العربي كما في منبر مسجد القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع الميلادي، وقد حُفرت عليه آيات من القرآن الكريم بالخط العربي الكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطَّحة وأيضًا في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الإسلامي كما في لوحة "تطريز مصري إسلامي"، حيث نلاحظ الشبه الكبير بينها وبين أعمال بيكاسُّو مثل لوحته "امرأة ورجل"، التي تكاد تكون جزءًا من لوحة عبارة عن نسيج مصري إسلامي، كذلك نلاحظ ذلك التشابُه بين أعماله الخزفية والأعمال الخزفية التي نراها في مجموعة أطباق من القرن الحادي عشر الميلادي، وهو تجريد إسلامي قد استفاد بيكاسُّو كثيرًا منه، وكذلك نلاحظ ذلك التشابُه والتقارب في كثير من "أعمال بيكاسُّو الحديثة"، ومدى تأثُّره بفن التصوير الإسلامي في المزهريات والأطباق الخزفية.

كذلك نلاحظ أن بيكاسُّو قد اهتمّ كثيرًا في بعض مراحل حياته الفنية بملء الفراغ والتسطيح كما فعل الفنَّان المسلم، حيث التسطيح والتجريد في العنصر البشري والزخرفة الهندسية المتكررة التي ملأت خلفية اللوحة.

أما اللوحة التي تمثل ابنته بالوما وعمرها ثلاث سنوات تحت شجرة الكريسماس، فنلاحظ استغلال بيكاسُّو للزخرفة النباتية في ملء الخلفية، وفي لوحة عبارة عن مقدمة فصل في كتاب "تاريخ الأمم" التي أراد قادتها أن يحكموا العالم، المزج بين ملامح التجريدية في التشخيص والخلفية الزخرفية في عَلاقة خلفية المشربية باللوحة والأشكال الهندسية المسطَّحة كذلك نلاحظ أن العناصر المعمارية والعقود

الإسلامية لم تمر على بيكاسُّو مرورًا عابرًا، بل أكَّدها في كثير من لوحاته مضيفًا إليها بعض الطيور التي استوحاها من الخزف المصري في تكوينات بسيطة تتميز بروح وفلسفة العصر.

كذلك لا بد من إعادة النظر في لوحات "آنسات أفينيون"، لتأكيد أن الفن العربي كان له تأثير واضح على بيكاسُّو ابتداءً من هذه اللوحة الشهيرة.

ولمقدرة بيكاسُّو على امتصاص واستيعاب فنون الحضارات المختلفة والاستفادة منها نجده قد تَأثَّر إلى حدّ كبير بالفن الإسلامي حيث تنعكس على أعماله في كثير من مراحله المختلفة استفادته من ذلك العطاء بأشكال كثيرة، حيث نجده في بعض الأحيان وقد استفاد من تسطيح الأشكال وعدم التقيد بالبعد المنظوري التقليدي في وضع أشكاله وشخوصه داخل البناء التركيبي لأعماله كما هو الحال في التصوير الإسلامي، ونلاحظ أن في أعمال التشخيصية لسيدات، حفر على الخشب، بالألوان، نلمس في هذه الأشكال التسطيح الواضح، ونرى بعض الأشكال كأنما وُضع على صدرها أشكال وزخارف نباتية.

وأحيانًا نجده يهتمُّ بذلك التشابك والتكثيف للتفاصيل الكثيرة الواضحة في فنون الأرابيسك، بجعلها جزءًا مهمًّا من التصميم الكلي للوجه كما في لوحته "البلوزة المقلمة"، حفر ملون (الشكل٢٢)، نجده قد تأثّر بقناع الملك المصري توت عنخ آمون (الشكل٢٣).

ومثال آخر في الشكل٢٤، وهو تصوير لصفحة من مخطوطة "عجائب المخلوقات للقزويني، صورة برج الثور، القرن الثامن عشر الميلادي"، نجد قمة التحريف

والتجريد في التشكيل الواقعي والذي حقَّقه المصوِّر الإسلامي، ويتأكد هذا في طريقة رسم الحيوان وهو يبتعد عن الشبه الطبيعي تمامًا، حيث رسم الحيوان بشكل مجزأ على هيئة ثلاث مساحات يتفرع من إحداها ساقان قصيرتان بدرجة كبيرة وقرون صغيرة ضعيفة تثير الشفقة، ورأس ضخم مستطيل مشوه إلى حدّ كبير تبرز منه عينان كأنهما آدميتان باكيتان تتطلعان بأسى وحزن عميق إلى اللا نهاية واللا حدود، في انفعال مشبع بالحزن والكآبة التي تؤكّدها الشفاه الغاضبة المقلوبة.. ولكن مع كل هذا صاغ المصوّر موضوعه في وسط خيالي ملون بثراء يموج بالأغصان المزهرة.

وبين تجريدات الفن الإسلامي، لوحة "الجاموس" الموجودة في كتاب "عجائب المخلوقات" للقزويني، تحمل نفس المبادئ التي نهجها بيكاسُّو في لوحة "الصداقة" وفي لوحة "آنسات أفينيون".

وإذا قارنَّا هذا الشكل بالشكل٢٥، وهو لوحة لثور رسمها بيكاسُّو عام ١٩٣٧ تُعتبر من الرسوم التي استعان بها في لوحته "الجورنيكا"، يمكننا أن نلاحظ الشبه الكبير بين الرسمين في أسلوب التعبير، فنجد بيكاسُّو قد اقترب من الشكل الإسلامي في وضع القرون مع الأذنين، واقتراب العينين في شكل آدمي، وفي طول الأنف، وفي وضع الشفاه الآدمية، ويبدو التحريف واضحًا في الشكل الطبيعي ويتأكد في ملامح الوجه بالخطوط الجريئة الصارمة.

بيكاسُّو في الشكل٥ قد وضع الوجه على جسم إنسان يحمل حصانًا ميتًا، ويهمُّنا هنا الوجه، ونرى فيه نفس ملامح الثور الإنساني.

وأيضًا في الشكل٥أ، وهو عمل لبيكاسُّو عبارة عن "ميناتور"، حفر، ونجد تشابهًا كبيرًا مع لوحة فارسية عبارة عن صورة لإنسان مركَّب على جسم حصان، وتقوده فتاة تحمل السهام، وهنا نجد تشابهًا كبيرًا بين اللوحتين في الأسلوب التعبيري، وفي الخطوط العرضية التي تظهر البعد الثالث (نجد أنهما خطَّان في اللوحتين)، وفي العناصر التي تتكون من: الفتاة، الرجل، الحصان، وهي عناصر أساسية في اللوحتين. أما في لوحة "دورامار" (الشكل٢٦) فقد استفاد في الخلط بين الإنسان والحيوان والطائر من الفنون الزنجية والمصرية القديمة والإسلامية.

ومِمَّا سبق يتضح أن بيكاسُّو قد امتصّ الحسّ العامّ للفنون القديمة، ثم راح يستفيد منه في أعماله، بعد أن تَخلَّص من ملامحها الأساسية المباشرة في طريقه بحثه الدائم للارتقاء بقيمة الشكل من غير الإخلال بقيمة تجربته الأصلية المتنوعة المستقبلية.

سنوات بيكاسُّو الأخيرة

في لوحته "فارس مع غليون" التي رسمها في نوفمبر ١٩٦٨ صوَّر بيكاسُّو شخصًا يدخِّن مرتديًا لباس النبلاء. وهي صورة للشخص الذي أراد بيكاسُّو أن يكُونه. وقد تكرر ظهور صورة النبيل في أعماله الأخيرة، حيث كوّن عددٌ من العناصر جزءًا من نمط ثابت لديه، ويظهر ذلك من خلال استخدام بيكاسُّو الخيال المبسَّط والطريقة التي كان يترك فيها قماشة اللوحة تُشِعّ من تلقاء ذاتها وتشديده على استخدام الخطوط.

قال بيكاسُّو حول هذا الموضوع: "عندما كنت صغير السن كهؤلاء الأطفال كنت أرسم كما كان يرسم رافاييل، ولكني قضيت العمر كله في تعلم الطريقة التي يرسمون بها". فعندما يرسم الأطفال يعبِّرون عن فكرة لا عن إدراك حسِّيٍّ وعندما لجأ بيكاسُّو إلى هذا الأسلوب كان ذلك رده الشخصي للموت الذي أخذ يقترب منه، فقد أظهر نمط الرسم الذي اتبعه آنذاك بأنه يحاول أن يتجنب المصير المحتوم ويندد في الوقت نفسه بمفهومٍ للفن يستند إلى النظام والطبيعة.

في نفس عام ١٩٦٨ خلّد بيكاسُّو موضوع "الجميلة والوحش" في لوحته "عارية مع مدخن" التي رسمها بالألوان الزيتية على قماش ١٥٧,٥ × ١٢٧,٥ سم، وهي محفوظة حاليًّا في صالة عرض روزنجارت في لوسيرن في سويسرا، ونجد مرة أخرى رجلاً في وسط اللوحة يدخن غليونًا، ملتحيًا ومرهقًا وعاجزًا رأسه يميل إلى الأمام بجانبه فتاة عارية ضخمة مثلت موضوع اللوحة. تبيِّن لنا الطريقة التي تتقابل فيها عينا الفتاة مع عينَي الرجل والملامسة المتبادلة لليدين بين المرأة والرجل، حالة بيكاسُّو العقلية في ذلك الوقت؛ لقد أراد أن يقدِّم تبريرًا شخصيًّا لإبداعه الذي لا يتعب تحت ستار موضوع الرسَّام والموديل، أو المصوّر والموديل. فهو بهذه اللوحة يريد أن يقول إنه لا يزال حيًّا نشطًا.

ظهر نفس المدخِّن بلحية متجعدة في لوحته "رمبرانت مع إله الحب" التي رسمها في فبراير ١٩٦٩. استعار بيكاسُّو عناصر من لوحات رمبرانت منذ أكثر من أربعين عامًا في مجموعة أعماله الجرافيكية "مجموعة فولارد". وبالفعل هناك عدد من التشابهات المدهشة في الأعمال الأخيرة للفنانين رمبرانت وبيكاسُّو. استدار الاثنان نحو ذاتيهما وركّزا على موضوع "الفنَّان" ورسما لوحات تتحدث عنهما شخصيًّا ومال

الاثنان إلى الاستنباط النفسي في لوحات صورهما الشخصية، حيث تفاعل الاثنان مع طلبات جمهور لا همَّ له سوى التحدث عن أدق تفاصيل حياتهما وتصرفاتهما، لكن الفرق بينهما هو أن الأول كان من خلال لوحاته يحاول تجنب الإفلاس، في حين كان الثاني يحاول الهرب من التملُّق. أعطى بيكاسُّو لصورة إله الحب في لوحته دور مساعد، دور شكل اصطناعي والفنَّان بالذات أعلن أنه عنصر في رسمه إذ أصبح هو أيضًا شخصًا اصطناعيًّا.

كانت الحياة التي قادها بابلو بيكاسُّو، عبقري القرن، تمثل نموذجًا مثاليًّا يحتذي به أفراد الطبقات المتوسطة في طموحاتهم المهنية. ولم يبتعد عن عمله وكان راغبًا دومًا في التغيير ووصل إلى قمة النجاح مليئًا بحيوية لا تتوقف ظلت ترافقه حتى عندما أصبح عجوزًا فعلاً. كانت حياته دائمًا ملكًا للناس. مرة بعد أخرى أظهر بيكاسُّو بوضوح للعالم أنه يعرف مهنته، ومن أجل ذلك حافظ على اتصاله بمعايير التقييم لجمهور تَجذَّر بثبات في عالم الحياة اليومية ووصل إلى درجة من الشعبية لا يمكن تصوُّرها وكدَّس أموالاً طائلة وخدم كنموذج للطبقات المتوسطة في إظهار طريق التحرر الفكري. سمح بيكاسُّو لنفسه أن يقاس وأن يُقَيَّم استنادًا إلى تلك المعايير التي يشكُّ في صحتها في القرن العشرين: الإنتاج والمداخيل وجعل مدى براعته في مثل هذه الأمور وعبقريته تظهر سهولة الوصول إليها من قِبَل عامة الناس.

كانت وفاة بيكاسُّو صدمة للعالَم، فقد اعتقد الناس أنه كان مُفعَمًا بالطاقة والحيوية، فقد ظلّ يبدع أعمالاً مثيرة للجدل ومعبِّرة عن الانفعالات، وقيل إنه أبدع خلال حياته الطويلة أكثر من ٢٠ ألف عمل فني من تصوير وحفر ونحت وخزف، كلها تقف كبرهان على عبقريته الفنية.

ترك بيكاسُّو قبل وفاته عديدًا من الأعمال لأماكن كانت تعني الكثير له خلال حياته. ففي عام ١٩٦٣ تمّ افتتاح متحف بيكاسُّو في برشلونة. وكانت أول مجموعة تبرع بها صديقه خايم سابارتس". لكن بعد وفاة صديقه عام ١٩٦٨، استمرّ بيكاسُّو في وضع أعماله بالمتحف. هذه المجموعة حاليًّا محفوظة في قصر جميل، مصمَّم على نمط العصور الوُسْطَى.

وفي اتفاقية مع الحكومة الفرنسية، انتقى بيكاسُّو مجموعة شخصية من أعماله، ليتركها لفرنسا، وهي تكفي لملء مُتحَف، في مقابل القيام بواجبات وفاته، وفي عام ١٩٨٥، تمّ افتتاح متحف بيكاسُّو في باريس، ويشمل ٢٠٣ لوحات، و١٩١ تمثالاً، و٨٥ قطعة خزفية، وأكثر من ثلاثة آلاف رسمة ولوحة مصوَّرة، أنتجها على مدار حياته كفنان.

محطَّات

- ٢٥ أكتوبر ١٨٨١ وُلد بابلو بيكاسُّو في مالقا بإسبانيا، وهو الابن الأول، كان والده رسامًا يدرِّس الرسم في المدرسة المحلِّيّة.
- ١٨٨٤ ميلاد شقيقته الأولى دولوريس، وعُرفت باسم "لولا".
- ١٨٨٧ ميلاد شقيقته الثانية كونشيتا.
- ١٨٨٨ بدأ بيكاسُّو التصوير نتيجة تشجيع والده له.
- ١٨٨٩ تاريخ أول لوحة مسجلة لبيكاسُّو، مستخدمًا فيها الألوان الزيتية على الخشب.

- ١٨٩١ انتقلت العائلة إلى كورونيا في شمال إسبانيا. وفي العام نفسه توُفِّيت شقيقته كونشيتا.
- ١٨٩٢ التحق بمدرسة الفنون الجميلة التي كان والده يعمل فيها. وكان مستواه في الموادِّ التي لا تخصُّ الفنَّ ضعيفًا.
- ١٨٩٤ بدأ يرسم رسومًا أثارت إعجاب والده الذي اعترف بعبقرية ابنه وأعطاه أدوات الرسم التي بحوزته معلنًا أنه لن يرسم مرة أخرى في حياته.
- ١٨٩٥ قَبِل الأب عرضًا للتدريس في برشلونة، فانتقلت العائلة إليها في الصيف. وفي يوليو من العام نفسه زار مدريد ومتحف برادو للمرة الأولى. وفي سبتمبر التحق بمدرسة الفنون الجميلة في برشلونة، حيث كان والده يُدرِّس.
- ١٨٩٦ أنشأ بيكاسُّو أول مرسم له في برشلونة وعُرضت له في أحد المعارض التي أقيمت في المدينة أول لوحة بالحجم الكبير، وهي "المناولة الأولى".
- ١٨٩٧ رسم ثاني لوحة كبيرة له وهي "العلم والمحبة"، ونالت إعجاب المشاهدين عندما عُرضت في المعرض الوطني للفنون الجميلة في مدريد وحازت على ميدالية ذهبية.
- ١٨٩٧ بدأ بيكاسُّو الدراسة في "الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة" سان فرناندو في مدريد ولكنه ما لبث أن ترك الدراسة فيها بعد شهور قليلة.

- ١٨٩٨ أُصيبَ بالحُمَّى القرمزية وعاد إلى برشلونة حيث أمضى فترة طويلة برفقة صديقه باياريس في قرية أورتادي سان خوان.
- ١٨٩٩ عاد إلى برشلونة عام ١٨٩٩ وبدأ يتردد على حانة "القطط الأربع" حيث أنشأ علاقات صداقة مع الفنَّانين والمثقفين الذين كانوا يرتادون هذه الحانة وكان من بينهم الشاعر سابارتيس الذي أصبح في ما بعد سكرتيرًا خاصًّا له وصديقًا حميمًا رافقه طوال حياته.
- ١٩٠٠ أقام أول معرض له في إلكواتري جات. أنشأ مع صديقه الفنَّان كاساجيماس مرسمًا مشتركًا وعرض مجموعة من رسومه في حانة "القطط الأربع". في بداية أكتوبر سافر برفقة كاساجيماس إلى باريس وفتح مرسمًا في حي مونمارتر. رسم بيكاسُّو أول لوحة باريسية (محفوظة الآن في متحف جوجنهايم في نيويورك) وفي نهاية العام عاد مع صديقه كاساجيماس إلى برشلونة.
- ١٩٠١ انتحر صديقه كاساجيماس بعد فترة قصيرة من عودته من باريس. عودته إلى باريس وبدء المرحلة الزرقاء. وقد أقام معرضًا في جاليري فولارد. وتمكن من بيع ١٥ لوحة له قبل افتتاح المعرض، حيث رسم المشاهد اليومية في باريس مشددًا على تصوير حالة الفقر والعجز والوحدة مستخدمًا بصورة حصرية اللونين الأزرق والأخضر، وعُرفت هذه الفترة من حياته بـ"الفترة الزرقاء".

- ١٩٠٢ تنقل مجددًا بين برشلونة وباريس، حيث عاش في شقة واحدة مع الشاعر ماكس جاكوب.
- ١٩٠٣ رسم أكثر من خمسين لوحة خلال ١٤ شهرًا استخدم فيها اللون الأزرق المكثف لتصوير الفقر والضعف البدني والتقدُّم في العمر، من بينها لوحة "الحياة".
- ١٩٠٤ استقر نهائيًّا في باريس، حيث استأجر استديوهًا في باتو لافوار، عُرف باسم "مركب الغسيل". تَعرَّف إلى فرناندا أوليفييه (نهاية الحقبة الزرقاء) التي عاشت معه أكثر من سبع سنوات في شقته. اعتاد في باريس على زيارة سيرك ميدرانو الذي استلهم منه أفكارًا للوحاته التي صور فيها المهرجين وفناني السيرك.
- ١٩٠٥ تعرف إلى الشاعر أبوللينير. رسم عدة لوحات تصوِّر حياة فناني السيرك من بينها "عائلة البهلوانات". تميَّز هذا العام بابتداء الفترة الوردية في حياة بيكاسُّو. نحت أول مجموعة تماثيل وسلسلة من الأعمال حملت اسم "البهلوانات".
- ١٩٠٥ تعرف إلى جرترود وليو ستاين.
- ١٩٠٦ قام فولارد بشراء معظم لوحات الفترة الوردية، مِمَّا مكَّنه من العيش لأول مرة دون تفكير في المشكلات المالية. تَعرَّف بيكاسُّو إلى الفنَّان ماتيس وإلى ديران من خلال عائلة ستاين. وفي شهر أكتوبر من العام نفسه تؤفِّي الفنَّان سيزان. وظهر تأثيره على أعمال بيكاسُّو بنهاية الحقبة الوردية.

- ١٩٠٧ بدأ العمل في لوحة "آنسات أفينيون"، واطّلاعه على التماثيل الإفريقية. والتقى كانفيلير الذي أصبح في ما بعد تاجر الفن الوحيد لأعماله. ذهب براك لرؤية لوحة "آنسات أفينيون" في استديو بيكاسُّو.
- ١٩٠٨ صوَّر عددًا من الأعمال متأثّرًا بالتماثيل الإفريقية، التي شاهدها في المتحف الوطني للفنون الإثنية في باريس. براك يعرض لبيكاسُّو أول لوحة تكعيبية، ويبدأ الاثنان في العمل معًا.
- ١٩٠٩ زار برشلونة وأورتا دي سان خوان، وصور أول منظر طبيعي تكعيبي متأثّرًا بسيزان. رسم لوحة "خبز وصحن (طبق) فاكهة على مائدة" وبذلك بدأ فترة التحليل التكعيبي. خلال ذلك العام أنتج بيكاسُّو عددًا من المناظر الطبيعية وفقْ أسلوب التحليل التكعيبي، ورسم عدة لوحات لفرناندا، وفي العام نفسه أقام أول معرض للوحاته في ميونيخ بألمانيا.
- ١٩١٠ أكمل لوحاته التكعيبية الشهيرة لتاجر اللوحات فولارد وأمضى فترة الصيف مع فرناندا في برشلونة.
- ١٩١١ أقيم أول معرض لأعماله في نيويورك. ذهب مع براك إلى "سيريت" حيث ترددا عليها لـ٣ سنوات بشكل منتظم. أعاد إلى متحف اللوفر تمثالين كان قد اشتراهما من لص. بدأت المتاعب بينه وبين فرناندا وأنشأ عَلاقة حميمية مع إيفا جويل (مارسيل هومبرت) التي سمّاها "جميلتي". رسم لوحة "عازف المندولين" (محفوظة في متحف بيكاسُّو في باريس).

- ١٩١٢ عكف على تطوير التكعيبية، صانعًا تكوينات ثلاثية الأبعاد، ومستخدمًا الكولاج. وأقام أول معرض له في لندن.
- عمل أول لوحة من المعدن والأسلاك وأنتج أول مُلصَق له بعنوان "طبيعة صامتة مع مقعد من الخيزران" استعمل فيه قطعًا من القماش الزيتي. سافر مع صديقته الجديدة إيفا إلى أفينيون لمقابلة براك. عمل أول ملصقات له استخدم فيها قصاصات من الصحف والإعلانات وعمل رسومًا بالفحم.
- ١٩١٣ تؤفّي والد بيكاسُّو. انطلق من ملصقات الورق (الكولاج) إلى التكعيبية التركيبية مثل لوحته التخطيطية "الفيثار".
- ١٩١٤ اشترت عائلة سالتنبانك لوحة "عازف البيانو" بمبلغ ١١,٥٠٠ فرانك. بداية الحرب العالمية الأولى. دُعي صديقه براك إلى الخدمة العسكرية وسافر تاجر لوحاته إلى إيطاليا لأنه ألماني وصادرت الحكومة الفرنسية موجودات صالة العرض التي كان يملكها في باريس مع ما احتوته من لوحات ورسوم بيكاسُّو.
- ١٩١٥ تُوفّيت إيفا بعد صراع طويل مع المرض، وقابل جان كوكتو.
- ١٩١٦ طُلب من بيكاسُّو تصميم خشبة المسرح لعرض جديد. لوحته "آنسات أفينيون" تُعرض لأول مرة للجمهور. طلب منه كوكتو ورئيس قسم الباليه الروسي دياجيليف تصميم ديكورات لأحد الباليهات.
- ١٩١٧ سافر إلى روما بصحبة كوكتو وبدأ يعمل في تصميم ديكورات لهذا الباليه الذي كان من المقرر عرضه في دار الأوبرا في روما. تَعرَّف في روما إلى

الراقصة الأولى لفرقة الباليه الروسي أولجا كوخلوفا ونشأت بين الاثنين عَلاقة غرامية.

- ١٩١٨ بفضل اتصالاته مع أفراد المجتمع العالي قرَّر بيكاسُّو تغيير نمط حياته، وفي نفس العام تَزوَّج الراقصة أولجا وأمضى شهر العسل في منتجع بياريس، وفي نفس العام أيضًا تُوُفِّي صديقه الشاعر أبوللينير.
- ١٩١٩ التقى الفنَّانَ الإسبانيَّ خوان ميرو. أمضى ثلاثة أشهر في لندن مع فرقة الباليه الروسي ورسم لوحة "قرويان نائمان" ولوحات طبيعة صامتة وفق مبادئ الفن التكعيبي.
- ١٩٢٠ عكف على باليه بولسينيا.
- ١٩٢١ وُلد ابنه بول (باولو). رسم لوحات كانت موضوعاتها "الأم والطفل". استمر في تصميم ديكورات للأعمال المسرحية. ظهور أسلوبه الكلاسيكي الجديد. في صيف ذلك العام رسم لوحة "ثلاثة موسيقيين" بالإضافة إلى لوحات ضخمة أخرى.
- ١٩٢٣ هوجمت التكعيبية كمصدر للقوة. ودافع أندريه بريتون عن بيكاسُّو، ثم اتجه إلى السريالية بعدها بوقت قصير. رسم اللوحة "مزمار الإله بان" ورسم لوحات لابنه ولزوجته أولجا من بينها لوحة لابنه بول صورةُ فيها بملابس المهرجين.
- ١٩٢٥ أول بوادر اضطراب في حياته الزوجية، سوَّق لأول معرضًا للسريالية في باريس. سافر مع فرقة الباليه الروسي إلى مونت كارلو حيث رسم لوحة "الرقص" (محفوظة في صالة العرض تيت في لندن).

- ١٩٢٧ تَعرَّف إلى ماري تيريز والتر التي تبلغ من العمر ١٧ عامًا، ثم أصبحت عشيقته بعد ذلك بقليل.
- ١٩٢٨ قابل المثال جونزاليس، وقام بنحت أول تمثال منذ عام ١٩١٤.
- ١٩٢٩ استمر في العمل مع النحَّات جونزاليس في نحت تماثيل استخدم فيها الأسلاك.
- ١٩٣٠ اشترى قصر بواجيلوب شمال باريس، وظهرت الوحشية في أعماله.
- ١٩٣٢ وصلت أعماله إلى ٢٣٦ عملاً في باريس وزيورخ. نشر أول كتالوج له.
- ١٩٣٤ أمضى فصل الصيف مع زوجته أولجا وابنه بول في إسبانيا. اصطحب ابنه إلى حلبات مصارعة الثيران. وقد صوَّر كثير من لوحات مصارعة الثيران مستخدمًا أساليب متعددة ومختلفة. حاول منع نشر مذكرات عشيقته فرناندا خوفًا من إثارة غضب زوجته أولجا.
- ١٩٣٥ حملت عشيقته ماريا تريزا منه وانفصل عن زوجته أولجا وابنه ولكن الطلاق الرسمي تأجل عدة مرات بسبب الاختلاف حول توزيع الممتلكات الزوجية ووصف بيكاسُّو هذه الحقبة بأنها أسوأ حقبة مر بها في حياته. طلب من صديقه القديم سابارتيس أن يعمل سكرتيرًا خاصًّا له.
- ١٩٣٦ أقيمت معارض جوالة لأعماله في مختلف المدن الإسبانية. أنجبت عشيقته طفلة سمَّاها مايا.

- في ١٨ يوليو من ذلك العام اندلعت الحرب الأهلية الإسبانية واتخذ بيكاسُّو موقف المعارض لفرانكو. عيَّنته الحكومة الجمهورية في مدريد مديرًا لمتحف برادو، وفي أغسطس تَعرَّف إلى المصوّرة الفوتوغرافية اليوغوسلافية دورامار.
- ١٩٣٧ رسم لوحة "حكم وكذبة فرانكو" وبعد القصف الجوي الألماني على مدينة جورنيكا في ٢٨ أبريل رسم لوحته الجدارية الضخمة "الجورنيكا" التي عُرضت في الجناح الإسباني ومعرض باريس الدولي.
- ١٩٣٩ تُوُفِّيَت والدته. رسم ماريا تريزا ودورامار في نفس الوضعية وفي نفس اليوم. اصطحب دورا وصديقه سابارتيس إلى روان في بداية الحرب العالمية الثانية، حيث انضمت إليه ماريا تريزا وابنتهما مايا. عُرضت لوحاته القديمة في نيويورك وشملت ٣٤٤ عملاً فنيًّا وضمَّنَها لوحته "الجورنيكا".
- ١٩٤٠ احتلّ الألمان بلجيكا وفرنسا واحتلوا مدينة روان في يونيو. عاد بيكاسُّو إلى باريس. سلّم للمحتلين الألمان صورًا للوحته "الجورنيكا"، وعندما سأله الضابط "هل أنت من قمت بعمل هذه اللوحة؟" رد عليه: "بل أنتم من قام بعملها".
- ١٩٤١ يكتب مسرحية سريالية سُمِّيَت "رغبة"، وقد مُنع من مغادرة باريس.
- في عام ١٩٤٢ رسم لوحة "طبيعة صامتة مع رأس ثور صغير"، ورسم لوحة لدورا مارا وهي مرتدية قميصًا شفافًا.
- ١٩٤٣ قابل المصوّرة فرانسواز جيلو.

- ١٩٤٤ وفاة ماكس جاكوب في أحد المعسكرات. انضمّ إلى الحزب الشيوعي بعد تحرير باريس، وأسهم في المعرض الفني للخريف بعرض ٧٤ لوحة من لوحاته.
- ١٩٤٥ نهاية الحرب العالمية الثانية. بداية عمله بالليثوجرافيا.
- رسم لوحة "منزل الجثث" كلوحة مكملة للوحته "الجورنيكا". اشترى في هذا العام منزلاً لدورا دفع ثمنًا له إحدى لوحاته. بدأ يرسم اسكتشات لأحد المراسم وبلغ ما أنتجه حتى عام ١٩٤٩ أكثر من ٢٠٠ اسكتش. أهدى عددًا من لوحاته إلى متحف الأنتيب الذي أُعيدَت تسميته بـ"متحف بيكاسُّو" بعد فترة قصيرة.
- ١٩٤٦ أخذ فرانسواز لرؤية ماتيس، فصوّر لها لوحات وليثوجرافيات.
- ١٩٤٧ وَلَدَت عشيقته فرانسواز ابنًا سمّته كلود، كان الطفل الثالث لبيكاسُّو بعد بول ومايا (ماريا). بدأ يعمل في مجال الخزف وقام بعمل أكثر من ألفَي قطعة خزفية بين عامَي ١٩٤٧ وعام ١٩٤٨ عرضها في باريس.
- ١٩٤٨ انتقل إلى لا جالواز، وهي فيلا بفالوريس.
- ١٩٤٩ رسم "الحمامة"، وهو رمز للسلام استخدمه المؤتمر العالمي للسلام الذي عُقد في باريس. في ١٩ أبريل من العام نفسه وُلدت طفلته الرابعة بالوما (الحمامة) إشارة إلى "حمامة" الملصَق الإعلاني.

- ١٩٥٠ عُرضت أعماله في بينالى فينيسيا. مُنح جائزة لينين للسلام وأصبح مواطنًا شرفيًّا بمدينة فالوريس. نحت عديدًا من التماثيل مع استخدام البرونز وقطع قديمة من الحديد.
- ١٩٥١ استمر بالعمل بالخزف بفالوريس. رسم لوحة "مجزرة في كوريا" احتجاجًا على الاجتياح الأمريكي لكوريا، أقام معرضًا استعداديًا لأعماله بطوكيو، اليابان.
- ١٩٥٢ رسم لوحتين جداريتين حملتا عنوانَي "الحرب" و"السلام" على التوالي لقاعة السلام في مدينة فالوريس. رسم لوحة لستالين عند وفاته لم يرضَ عنها المسؤولون السوفييت.
- ١٩٥٣ تَعرّف إلى جاكلين روك في بربينيان، التي أصبحت عشيقته في ما بعد.
- ١٩٥٤ وفاة ماتيس. بدأ العمل على تكريمه. كما تَعرّف إلى سلفيت دافيد ذات العشرين عامًا. في ذلك العام أيضًا انفصل عن زوجته فرانسواز وانتقلت جاكلين للعيش معه. وتوُفّيَت زوجته الأولى أولجا في مدينة كان. تمّ تصوير فيلم "أسطورة بيكاسُو" للمخرج كلوزو.
- ١٩٥٥ اشترى فيلا لا كاليفورني في كان بجنوب فرنسا. رسم هناك عدة لوحات لعشيقته جاكلين.
- ١٩٥٦ كتب رسائل احتجاج ضد التدخُّل الروسي في المجر رغم كونه عضوًا في الحزب الشيوعي.

- ١٩٥٧ عمل على تنويعات من سلسلة لوحات فيلاسكيز.
- ١٩٥٨ أكمل لوحته الجدارية "سقوط إيكاروس" التي عُلّقت في قصر اليونيسكو في باريس. اشترى قصرًا بالقرب من مقاطعة إكس أون بروفنس لكي يعرض مجموعته العملاقة. وظلّ يعمل فيها من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦١.
- ١٩٦١ تَزوَّج رسميًّا بجاكلين روك في فالوريس، واحتفل بعيد ميلاده الثمانين.
- ١٩٦٢ مُنح للمرة الثانية جائزة لينين للسلام.
- ١٩٦٣ افتتاح متحف بيكاسُّو في برشلونة. وفاة براك وكوكتو.
- ١٩٦٤ نشرت فرانسواز جيلو كتاب "الحياة مع بيكاسُّو" ضد رغبة بيكاسُّو.
- ١٩٦٥ رسم مجموعة من اللوحات كان موضوعها "الرسَّام والموديل". رحلته الأخيرة إلى باريس.
- ١٩٦٦ عرض أكثر من ٧٠٠ عمل فني له في قاعة الجراند باليه في باريس.
- ١٩٦٧ رفض تسلُّم وسام "جوقة الشرف" من الحكومة الفرنسية (جائزة الشرف العسكرية الفرنسية).
- ١٩٦٨ أهدى إلى متحف بيكاسُّو في برشلونة ٥٨ لوحة من مجموعة لاس مينياس. وفاة صديقه سابارتيس.

- ١٩٧٠ أهدت عائلة بيكاسُّو أعماله التي كانت بحوزتها كافّةً إلى متحف بيكاسُّو في برشلونة.
- ١٩٧١ احتفل بعيد ميلاده التسعين.
- ١٩٧٣ توُفّي بيكاسُّو في الثامن من أبريل عن عمر اثنين وتسعين عامًا في موجان، ودُفن في الأراضي المحيطة بقصره في حديقة فوفنارجيس.
- ١٩٨٥ افتتح رسميًّا متحف بيكاسُّو في باريس الذي احتوى على ٢٠٣ لوحات، و١٩١ تمثالاً، و٨٥ عملاً خزفيًّا وأكثر من ٣ آلاف عمل متنوع ما بين رسم ومخطوطة واسكتش وجرافيك.

هوامش

١- نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الحديثة، ص142.

٢- آمال مطر، فن الحفر وعلاقته بالفنَّانين المعاصرين، ص152.

٣- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، ص70.

٤- نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الحديثة، ص143.

٥- نعيم عطيه، حصاد الألوان، ص223.

نعيم عطيه، حصاد الألوان، ص229.

٧- حسن عبد الفتاح، الرسم عند بابلو بيكاسُّو، ص161.

8- Riva Caste Lman: Ibid, P. 132.

٩- آمال مطر، فن الحفر وعلاقته بالفنَّانين المعاصرين، مرجع سابق، ص155.

10- Poget Passeron, Ibid, P. 150.

١١- مجلة Arts العدد 861-Azar 1962.

12- Escholier: Matisse ce vivant, P.74.

13- John Calding-Cuilism-A History & Anglvsis 1907-1914 p.55.

14- John Calding-Cuilism-A History & Anglvsis 1907-1914: Ibid. P. 45.

15- John Calding-Cuilism-A History & Anglvsis 1907-1914: Ibid. P. 45.

١٦- علاء الدين سليمان، النحت الزنجي ومدى تأثيره على النحت المعاصر، ص147.

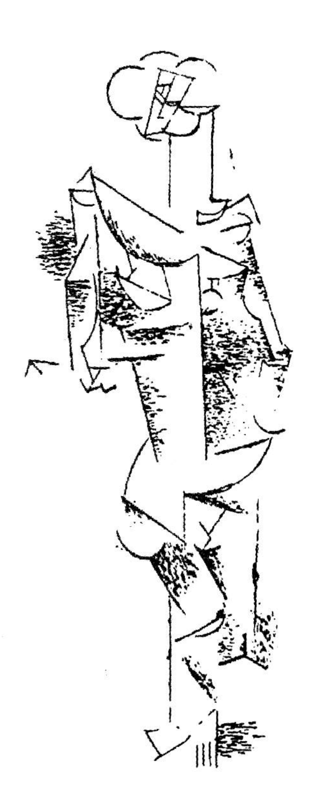
١٧- علاء الدين سليمان، النحت الزنجي ومدى تأثيره على النحت المعاصر، المرجع السابق، ص .

١٨- صبري عبد الغنى، سمات الفن الإفريقي في تصوير بيكاسُّو، ص322.

١٩- حسن عبد الفتاح، الرسم عند بابلو بيكاسُّو، ص5.

٢٠- عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربي اللبناني، 1983، ص207.

أعمال أبيض وأسود - بيكاسُّو



الشكل١ - صورة شخصية للآنسة ليوني

حفر حمضي

متحف الفن الحديث - نيويورك

نلاحظ أن هناك تشابه مع تمثال زنجي من الخشب في الشكل١١.

الشكل٢ - أولجا رقم ٢

حفر جاف - ١٩٢٣

٤٩,٥ × ٤٩,٢ سم

الشكل٣ - المرأة الباكية

حفر جاف - ١٩٣٧

٤٩,٥ × ٦٩,٢ سم

تأثير الألوان المائية مع حفر حمضي خطِّي

الشكل٤ - مصفِّفة الشعر

ليثوجراف - ١٩٢٣

٢٦ × ١٦,٥ سم

الشكل ٥

لوحة من المجموعة التي أنتجها وهو في سن الخمسين

استلهمها من الرسومات الإسلامية (ميناتور في صورة إنسان).

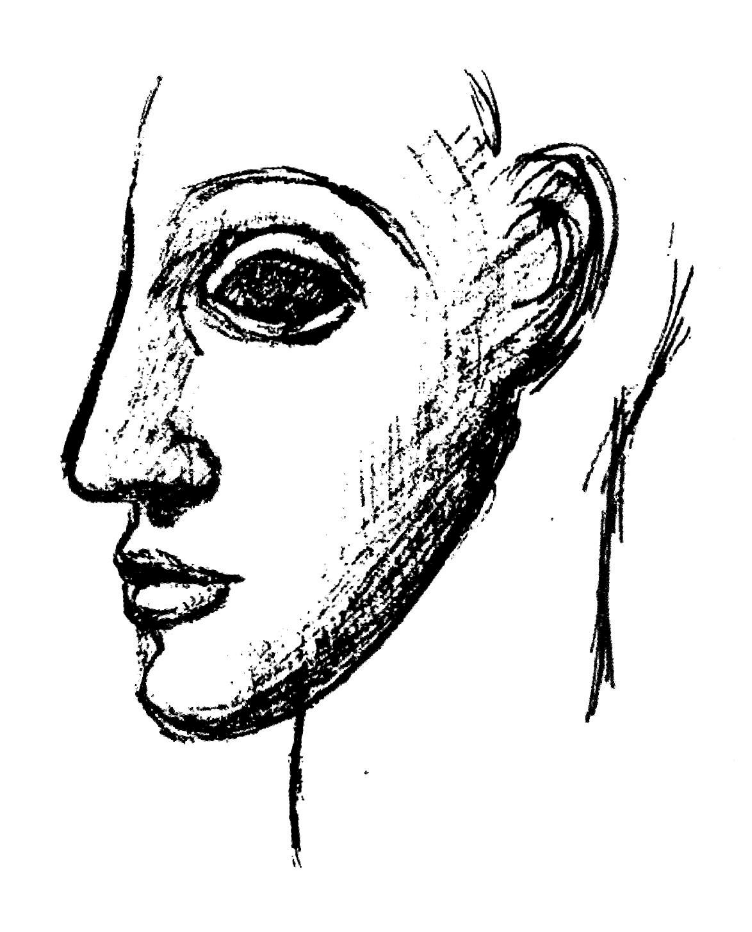
الشكل٦ - المرأة - من الأساطير الإسبانية

حفر حمضي

الشكل٧ - بورتريه بيرو كروميلنك

حفر على اللينوليوم - ١٩٦٦

٥٧ × ٦٤ سم



الشكل٨ - رسم لوجه

وضع جانبي بالقلم الرصاص، حيث نرى سمات الفن الزنجي

الشكل٩ - رسم لوجه

وضع أمامي بالحبر الشيني - ١٩٠٧

نجد نفس السمات الزنجية

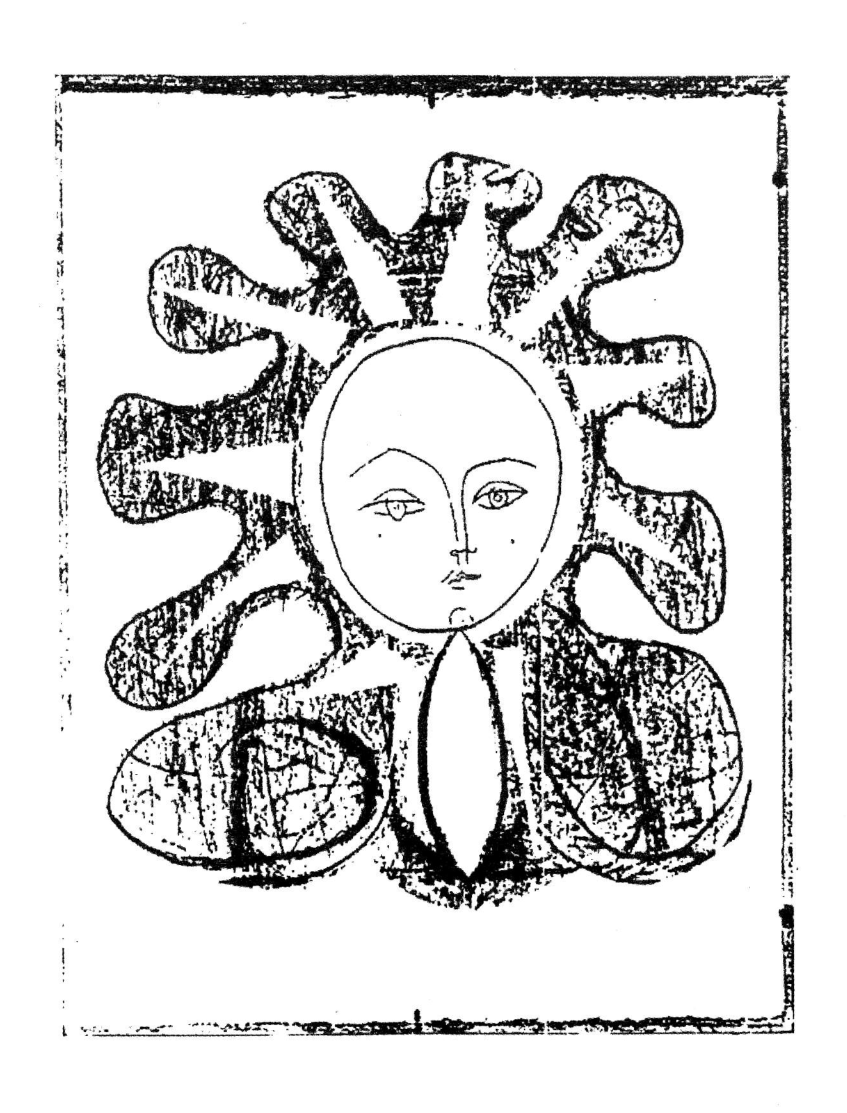
الشكل ١٠ - قناع جماعة اللو

خشب - ارتفاع ٤٢,٥ سم

أقيلم سنوفو - ساحل العاج

الشكل ١١

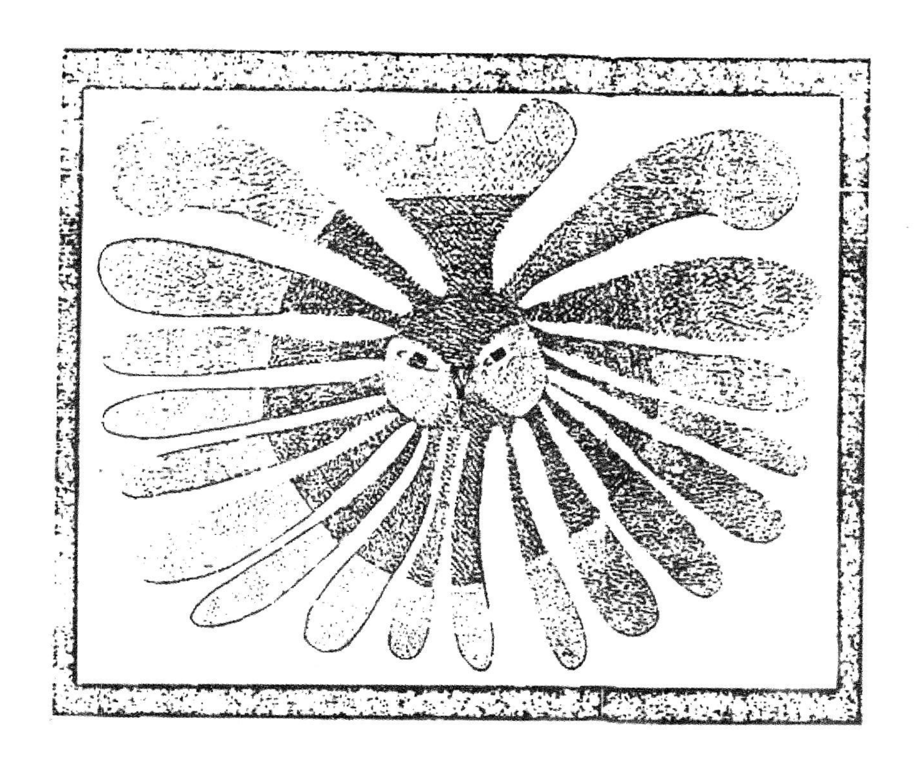
تمثال زنجي من الخشب



الشكل١٢ - فرانسواز في الشمس

طباعة مسطَّحة - ١٩٤٦

جاليري لويس

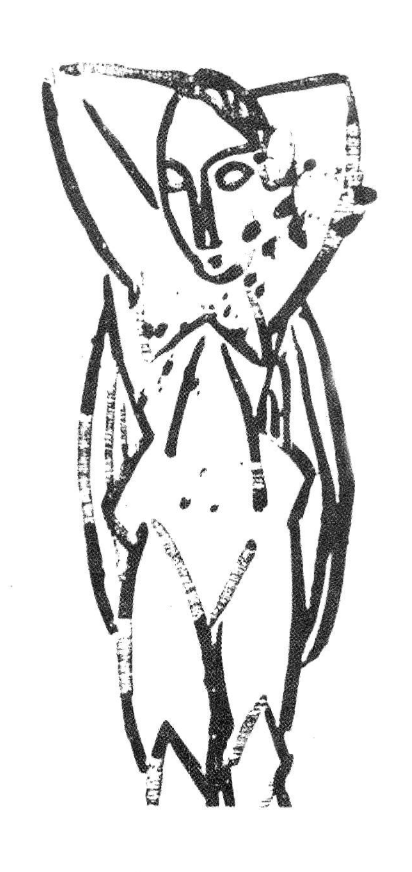


الشكل١٤ - عارية على قماش جوخ

زيت على قماش - ١٩٠٧

١٥٢ × ١٠١ سم

متحف الأرميتاج - لينجراد



الشكل١٥ - دراسة لفتاة أفينيون

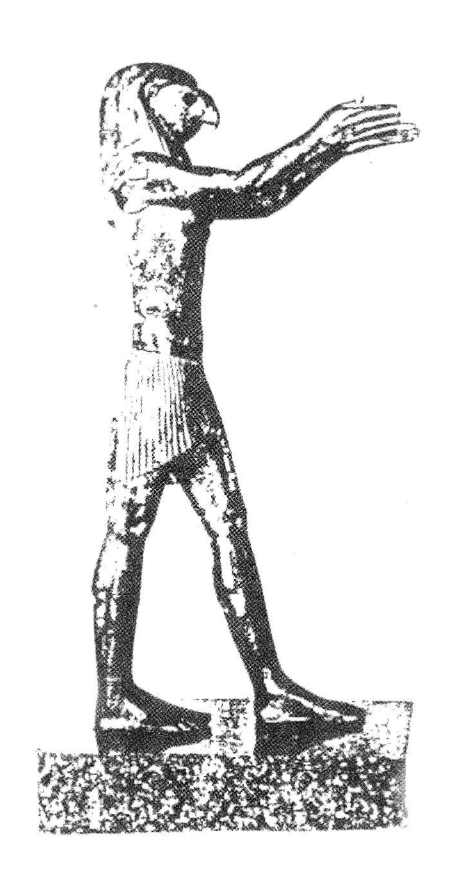
١٩٠٧

مقتنيات خاصَّة - باريس

الشكل٦ - جسم أنثى - نيجيريا

خشب - ارتفاع ٢٢ سم

متحف مانكييد لندن



الشكل١٧ - حورس

الفن المصري القديم الذي تأثّر به بيكاسُّو في رسم لستارة جولييت الرابعة عشرة

١٩٣٦

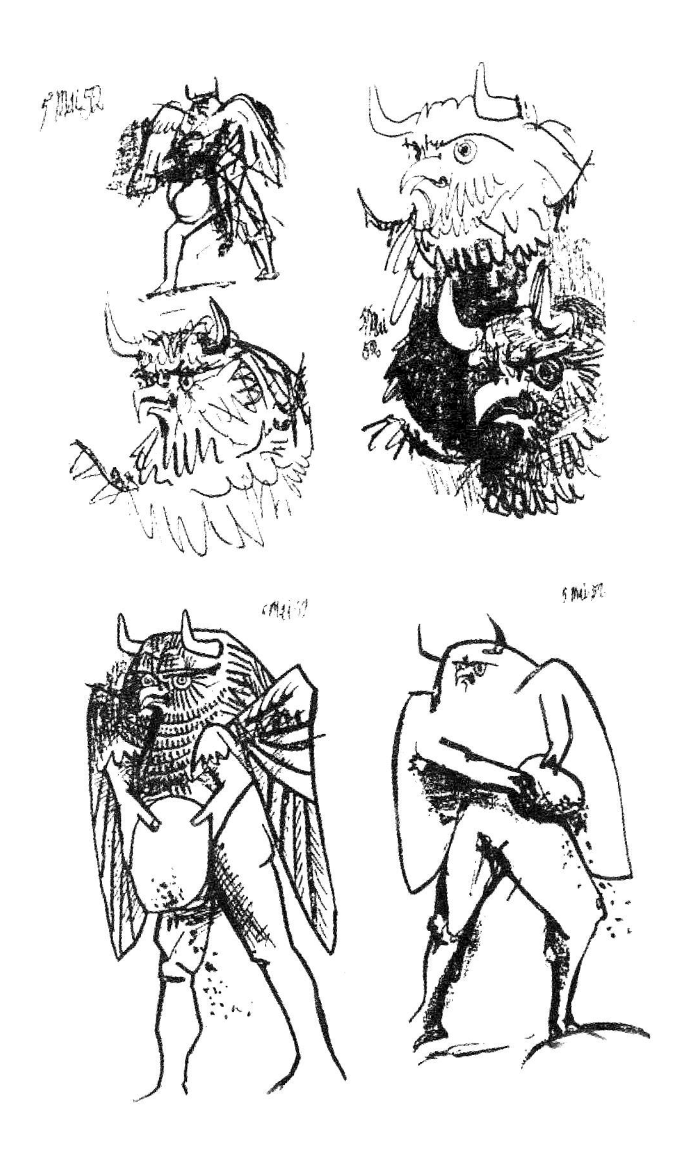
الشكل١٨ - جويا

معجب بنفسه فوق سطح الحمير، ويتضح تأثّره بصقر حورس

حفر حمضي

الشكل١٩ – مجموعة رسومات في حركات مختلفة للإله حورس

بالحبر الشيني – ١٩٥٢

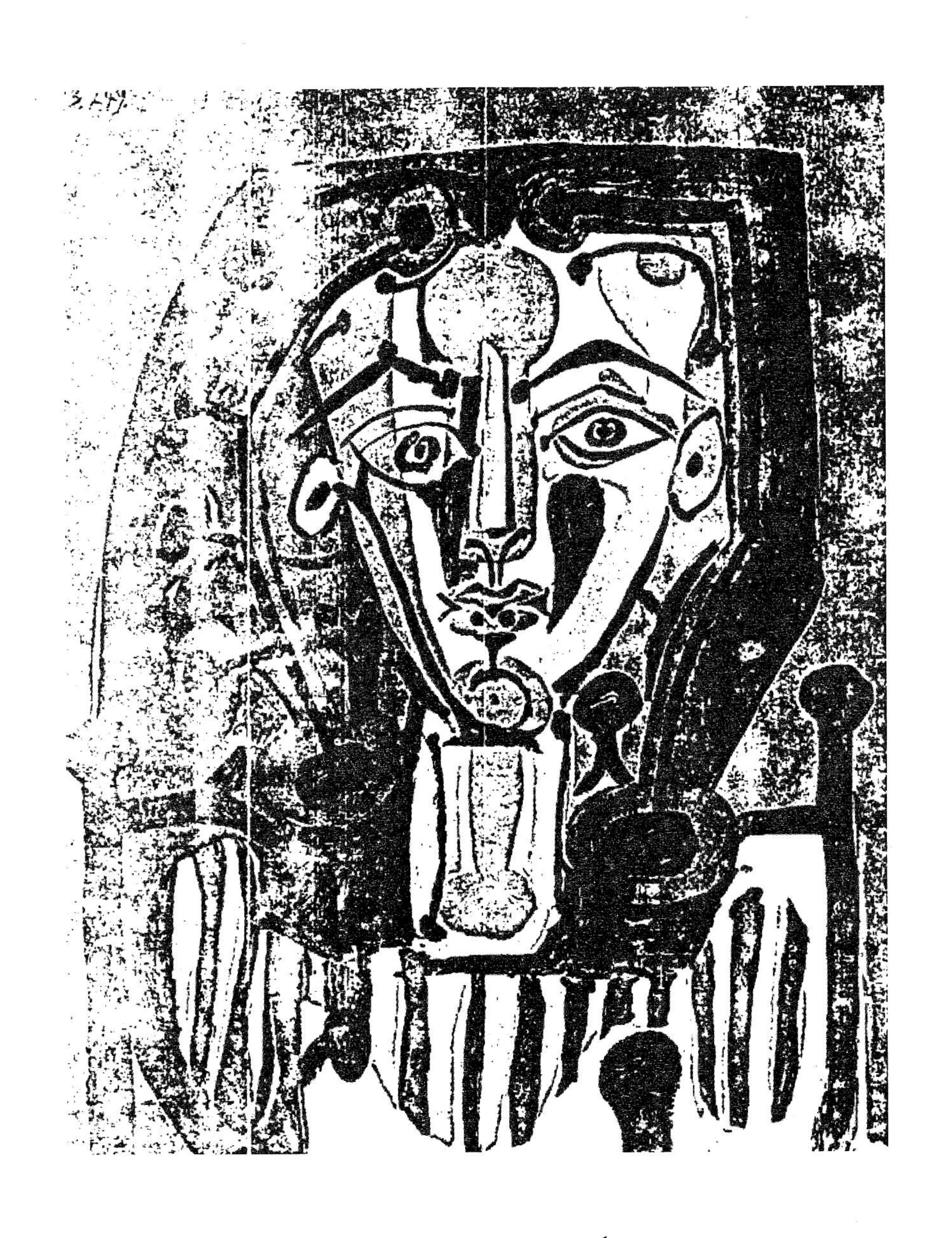


الشكل ٢٠ – مجموعة رسومات في حركات مختلفة للإله حورس
بالحبر الشيني – ١٩٥٢

الشكل ٢١ - صورة لبيكاسُّو بالتاج المصري

١٩٠١

قاعة عرض أوهانا - لندن



الشكل ٢٢ - البلوزة المقلمة

ليثوجراف - ١٩٤٦

٢٥,٥ × ١٩,٧٥ سم

متحف الفن الحديث - نيويورك

الشكل ٢٤

تصوير لصفحة من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني –

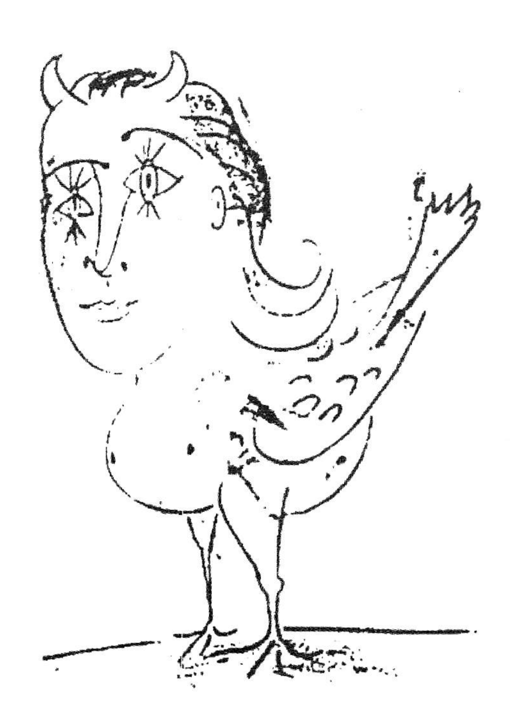
صورة برج الثور – القرن الثامن عشر الميلادي

١٢٥ سم × ١٢٢ سم

Etude pour « Guernica », crayon.

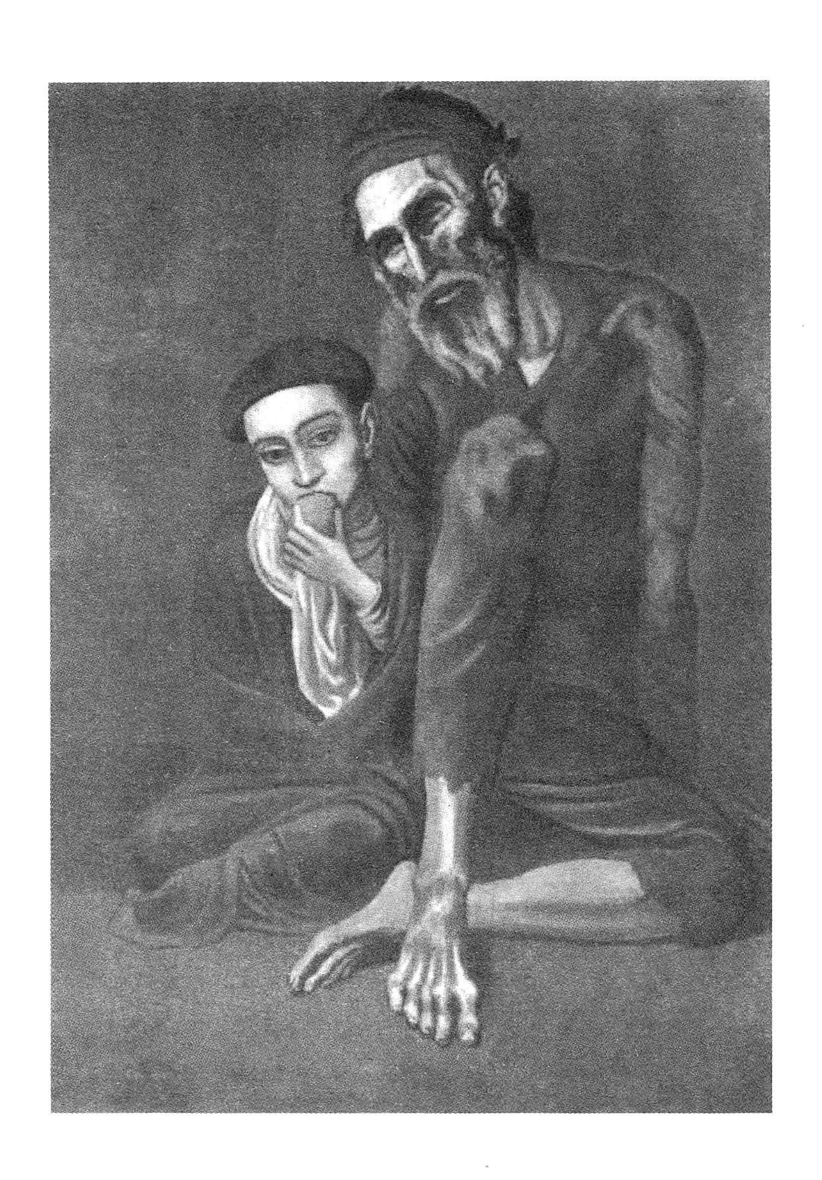
الشكل٢٥ - صورة لثور

بالحبر الشيني - ١٩٣٧



الشكل٢٦

رسم بالقلم - صورة دورامار



العجوز مع طفل

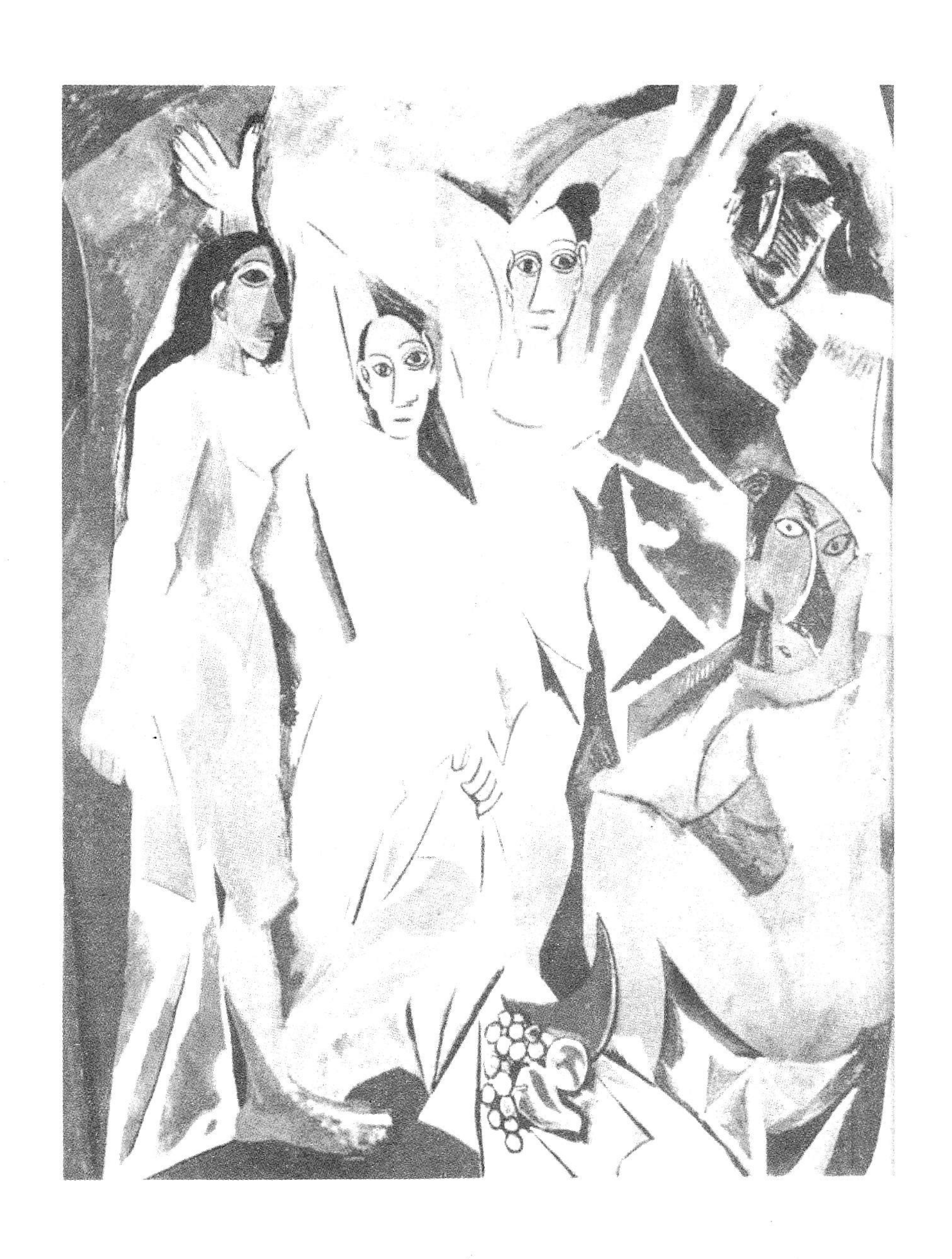
من المرحلة الزرقاء

عائلة البهلونات - ١٩٠٥

ألوان زيتية على قماش

٢٠٠ × ٢٢٥ سم

محفوظة في صالة الفن الوطنية في واشنطن



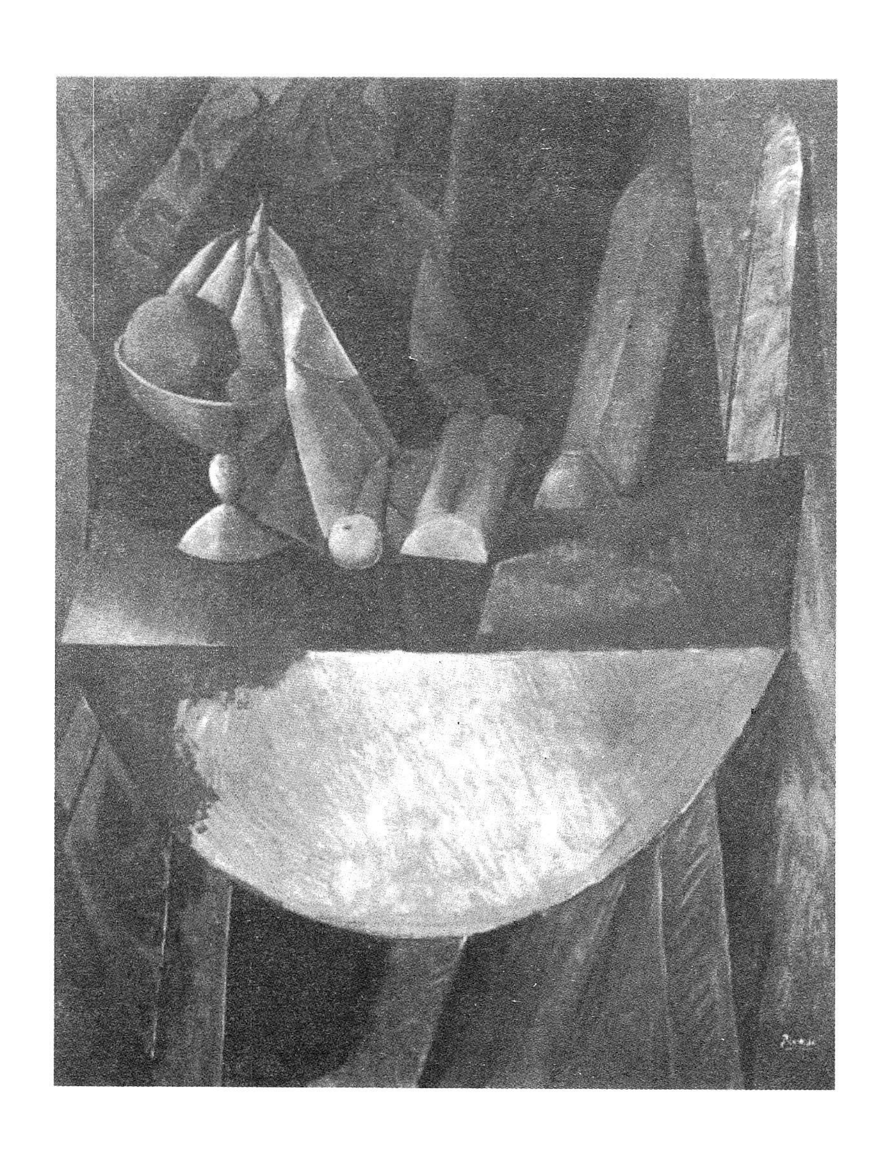
آنسات أفينيون

زيت على قماش - ١٩٠٧

٢٤٣ × ٢٣٣ سم

تفصيلية من لوحة آنسات أفينيون

قناع بابوككا الإفريقي المستوحَى منه لوحة آنسات أفينيون

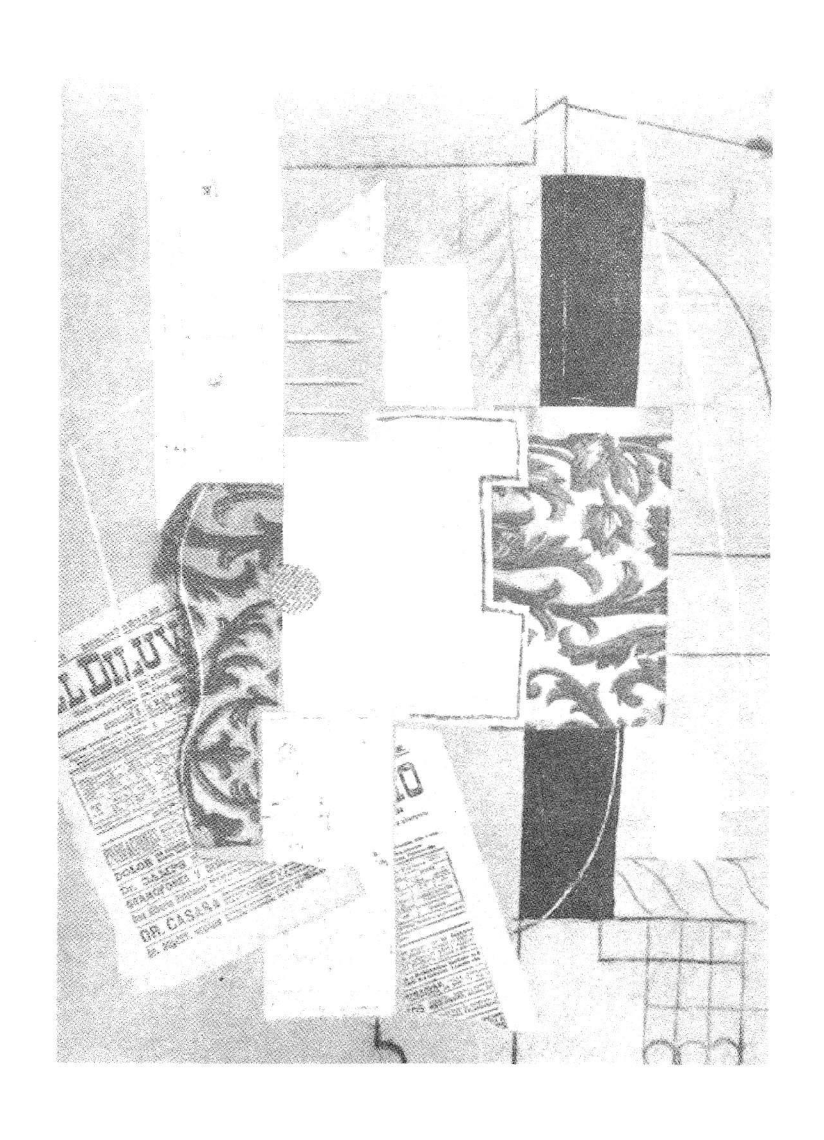


خبز وصحن فاكهة على مائدة - ١٩٠٩

ألوان زيتية على قماش

١٦٠ × ١٣٠ سم

محفوظة في متحف الفن في بال - سويسرا



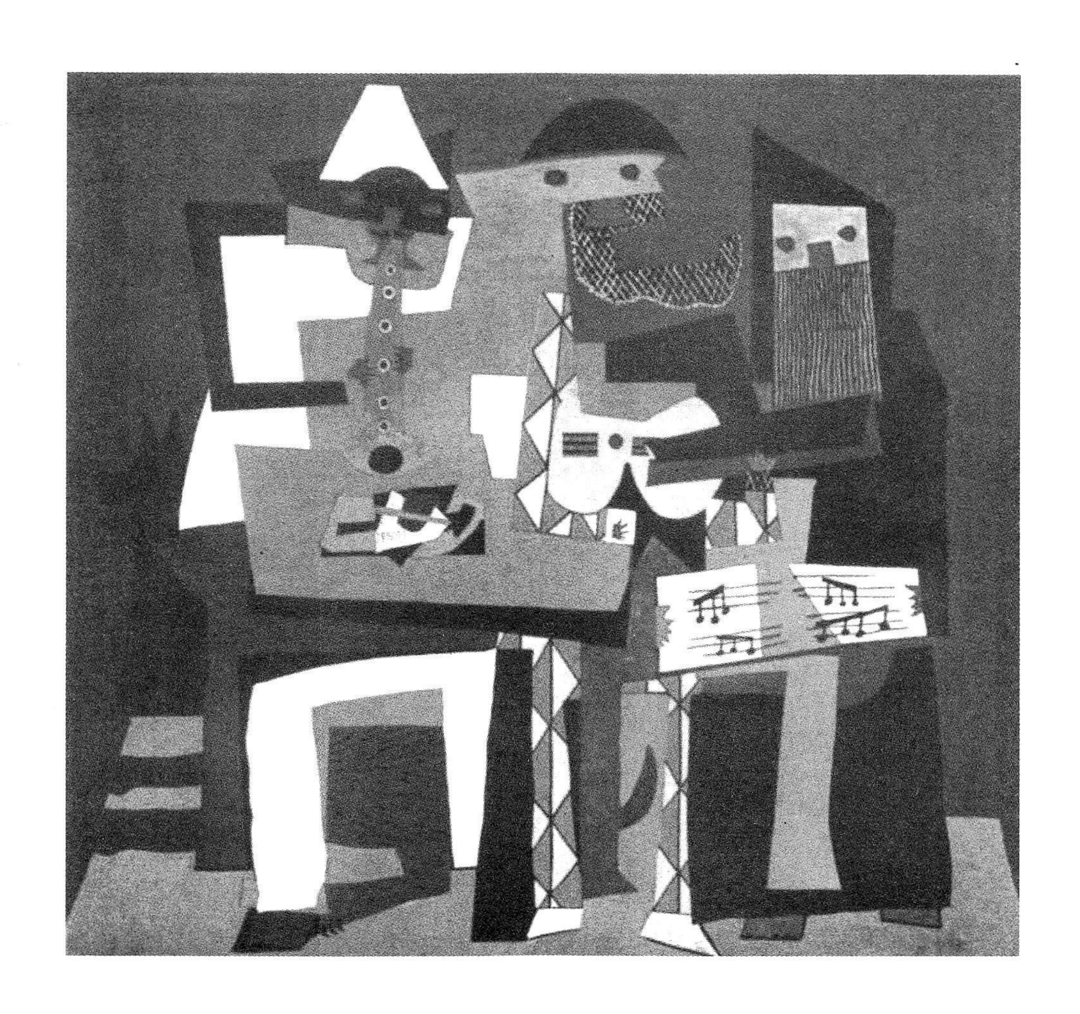
الفيثار - ١٩١٣

فحم والقلم والحبر الشيني والورق

مرحلة الكولاج

٦٥ × ٤٧,٥ سم

متحف الفن الحديث - نيويورك

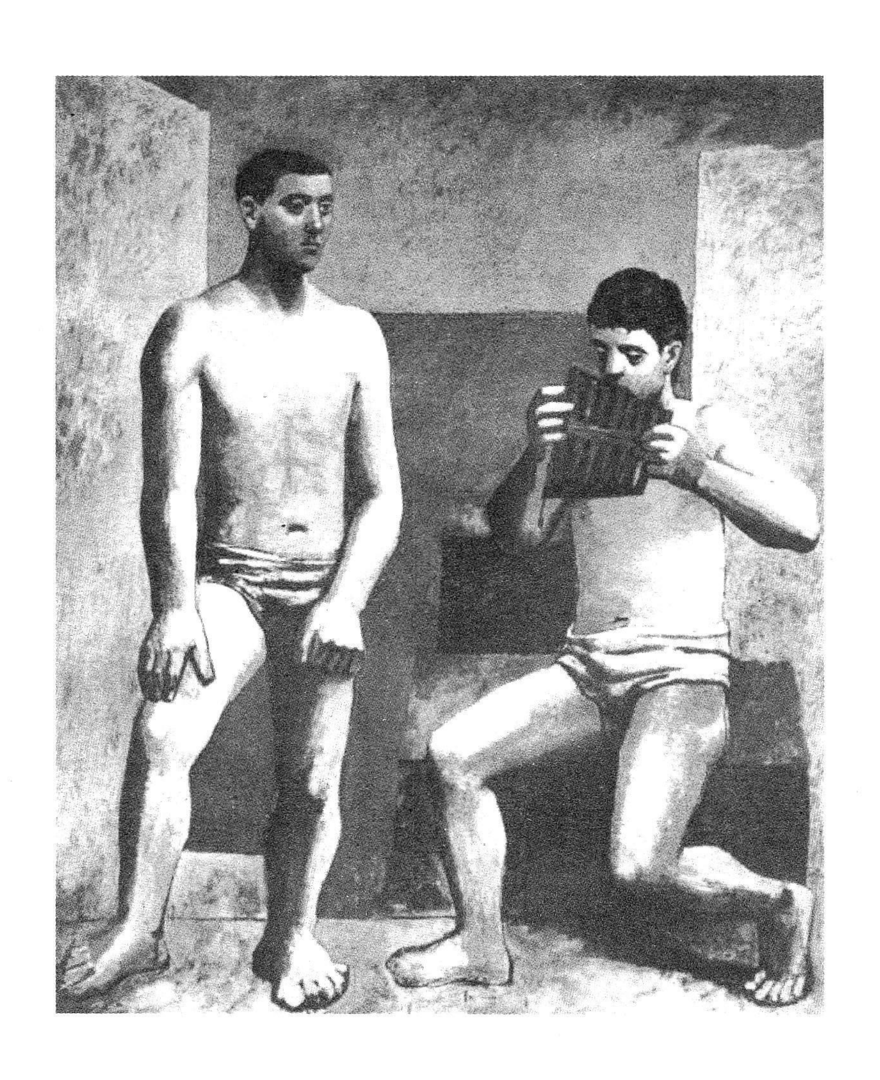


ثلاثة موسيقيين - ١٩٢١

ألوان زيتية على قماش

١٩٧,٥ سم × ٢١٧,٥ سم

متحف الفن الحديث - نيويورك



مزمار الإله بان - ١٩٢٣

ألوان زيتية على قماش

٢٠٠ سم × ١٧٠ سم

متحف بيكاسُّو في باريس

رسم لستارة جولييت الرابعة عشرة قدّمها رومان رولان في ١٤ يوليو ١٩٣٦ في

باريس

ألوان جواش

٤٤ سم × ٥٤,٥ سم

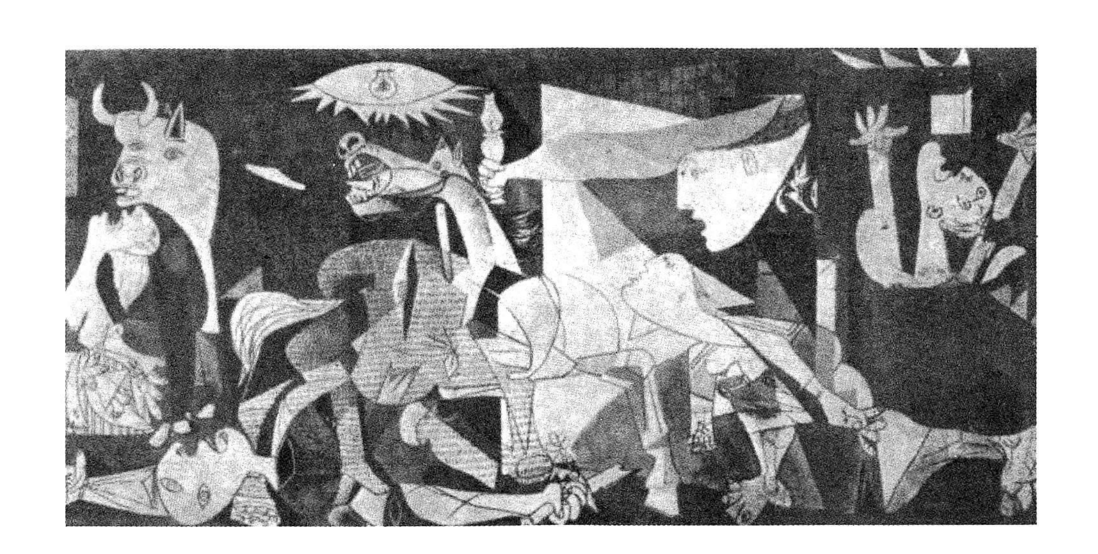
متحف بيكاسُّو باريس

دورامار - ١٩٣٧

ألوان زيتية على قماش

٩٠ × ٦٢,٥ سم

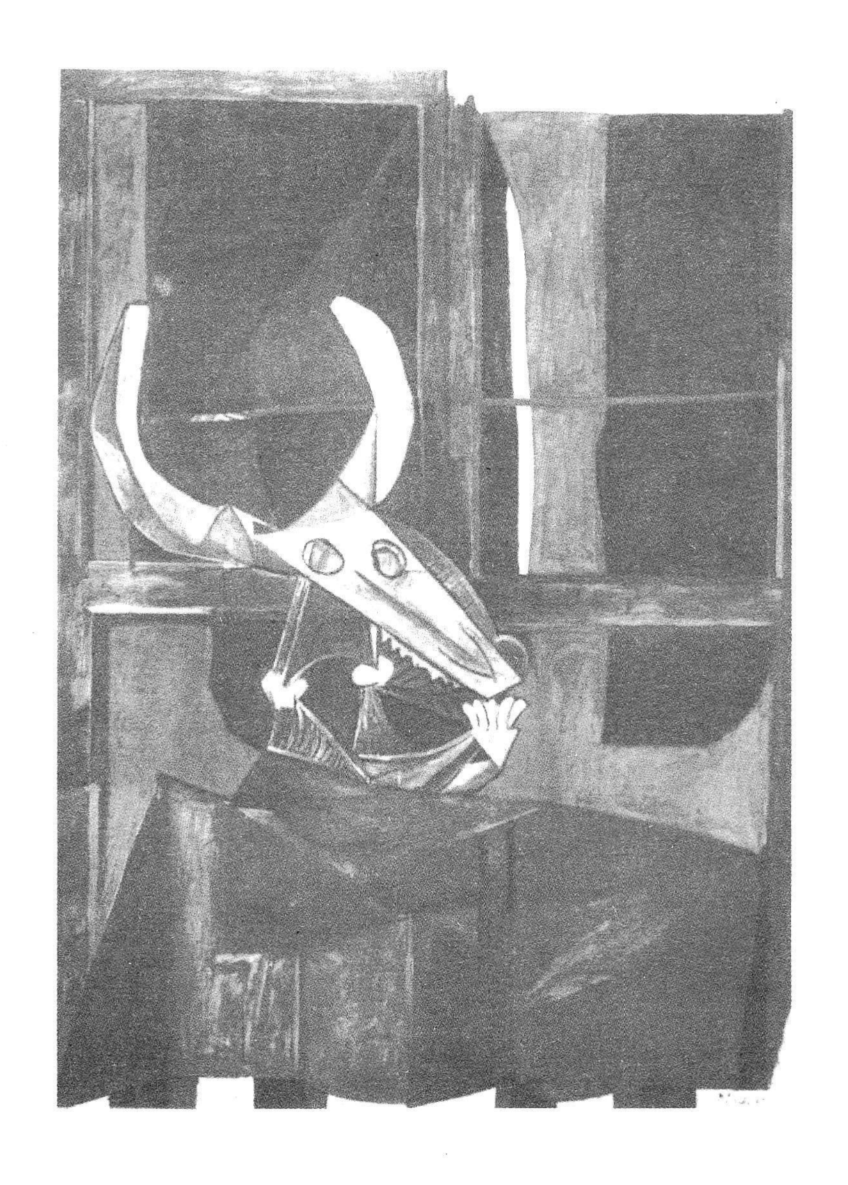
متحف بيكاسُّو في باريس



جزء من لوحة "الجورنيكا" - تعبير عن وحشية الحرب

ألوان زيتية - ١٩٣٧

متحف الفن الحديث - نيويورك

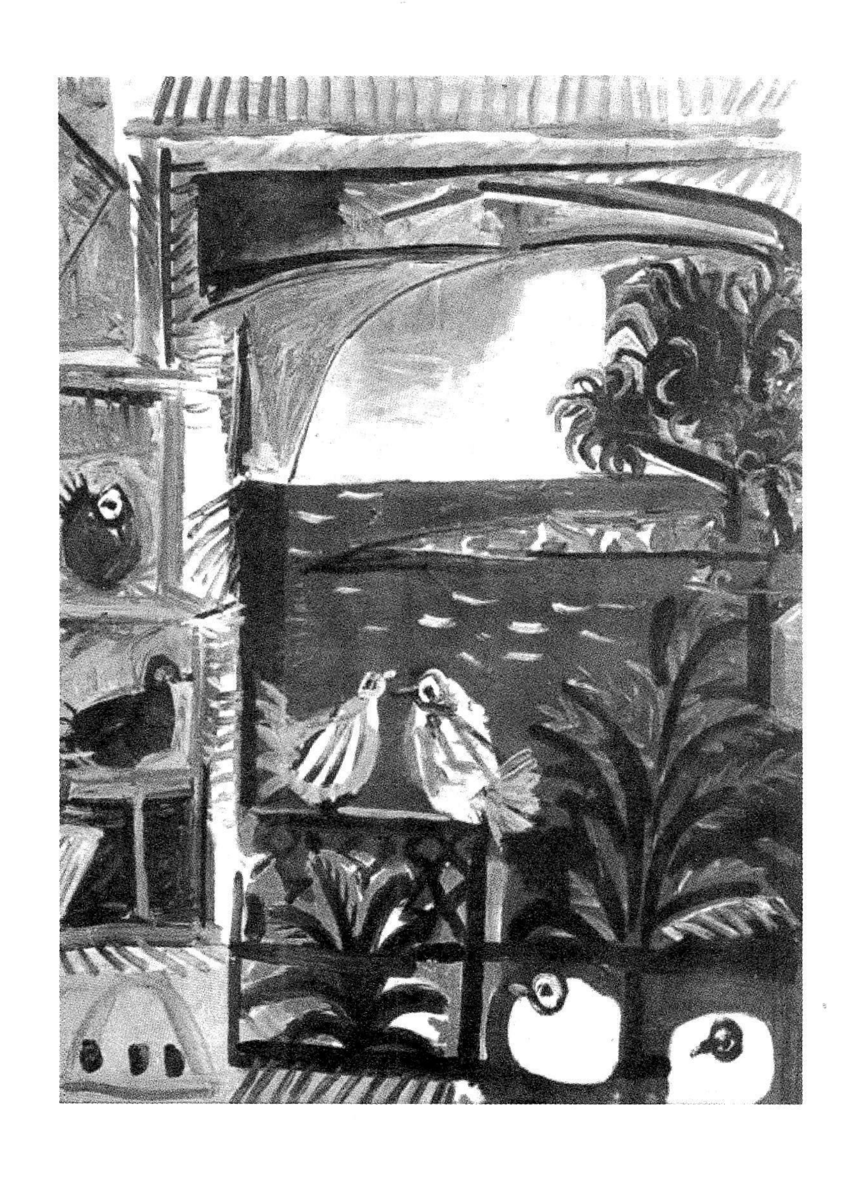


طبيعة صامتة مع جمجمة ثور صغير - ١٩٤٢

ألوان زيتية على قماش

١٢٧,٥ × ٩٥ سم

المتحف الوطني دوسلدورف - ألمانيا



الحمام على حافة النافذة - ١٩٥٧

ملء الفراغات والزخارف النباتية المستمَدَّة من الفن الإسلامي

فيكتور فازاريلّي Victor Vasarely - (١٩٠٨ - ١٩٩٧)

"لوحاتى تنبع من عقلانية صارمة"

(فيكتور فازاريلّي)

يُعتبر فازاريلّي رائدًا من الرواد الأساسيين لفن الخداع البصري، وفنه نزعة نحو العقلانية التي يتميز بها العصر الحديث حيث كان يقول: "إن لوحاتي تنبع من عقلانية صارمة، وبقدر ما أتمسك بها أصل إلى إتقان عملي"(١). فأعماله تسير وفق برنامج مرسوم ومحدَّد كما لو كانت تخضع لمنهج معملي، وكثيرًا ما يشيِّد فازاريلّي تكويناته بإصدار تعليماته إلى معاونيه ثم يكتفي بإدخال بعض التعديلات على تصميماتهم الأولية وفقًا لتعاليمه، وهو من خلال حسابات دقيقة صارمة يتحكم في الشكل واللون في اللوحة.

فازاريلّي هنجاري الأصل، وُلد في التاسع من أبريل عام ١٩٠٨ في مدينة بتيشه في المجر، وقد أظهر في طفولته موهبة فنية، حيث رسم في صباه "قرص الشمس" على مسطَّح زجاج نافذة مزدوجة وأثار انتباهه التواء خطوط قرص الشمس كلما مر خلف الزجاج المرسوم. فتابع بشغف التركيبات الشبكية الخطية المرسومة على الخرائط والمطبوعة على الأقمشة، مُولَعًا بتتبُّع اتجاهاتها(٢).

ومن هذه الرؤية المترسبة في أعماقه والتي رسخت في عقله انبثق عالم فازاريلّي ليكشف عن موسيقى بصرية قوامها الخطّ والشكل واللون.

درس الطب ثم تحول إلى دراسة الفن، والتحق بعد انتهاء مرحلته الثانوية بالأكاديمية التي كانت بعرفها التقليدي ضد رغباته المتطلعة.

في عام ١٩٢٩ التحق بالباوهاوس Bouhous في بودابست ليتعلم الفن على يد مدرسه ألكسندر بورتنيك وكان له أثر كبير على بلورة مفاهيم فازاريلّي وقد عبر عن ذلك قائلاً: "لم يعلمنا أستاذنا أن نكون قادرين على القياس فحسب، بل طالبنا أن لا نكون مجرَّد فنانين صعاليك مثل أولئك الذين تمتلئ بهم عواصم الغرب. لقد أراد منا أن نكون منتجين لأشياء نافعة وجميلة في الوقت ذاته.. وأن نجد مكانًا لنا في مجتمع لا مفر من أن يحكمه العالم والإله، وباختصار لا يكون بين الفن والمجتمع انفصال"(٣).

انتقل إلى باريس عام ١٩٣٠ واهتم بالتركيبات الهندسية والدوائر الممتدة المركزة والخطوط المتموجة واستخدام المواد ودراسة الأنسجة والتركيبات التشكيلية المختلفة، فحقق من عناصر هندسية بسيطة وخطوط تتقاطع وتتشابك تأثيرات ذبذبية رجراجة. فبدت سطوح الصور كما لو كانت تتخذ مسارات واتجاهات تعلو وتنخفض، تنتفخ وتتقعر، تهدأ وتتموج، واكتسبت معطيات الشكل المجرَّد الهندسي أبعادًا دقيقة، كما قدم دراسة للأبيض والأسود، وكان مائلاً إلى التعقيد الكثير في بعض الأعمال، والبساطة الشديدة في أعمال أخرى.

وقد اعتمد في أشكاله على الإدراك الحسي الناتج عن الالتحام البصري بين الرائي وبين تأثيرات التشكيل المركبة على المتذوق، بحيث يعتبر كل تقابل مع العمل في أعماله حادثًا جديدًا، وقدم في أشكاله الجمالية مرئيات تعلو على الإدراك الحسي المباشر، وتصور القيمة في أعماله على العمل والرائي معًا.

وقد ركز فازاريلّي في تشكيلاته الحديثة على حروف الكتابة واتخذ نفس قواعد التركيب على الوحدات المنفصلة وإخضاعها للكل المتكامل، واستغلّ قيمة اللون للحصول على تبادل في الدرجات اللونية بين الشكل والأرضية وتدرُّج هذه الدرجات بين الفاتح والغامق. وفي أحيان كثيرة، كان يبدأ بتلوين مسطَّحات كبيرة من الورق بدرجات الألوان التي يستعملها. وعند تنفيذ أعماله يقطع أشكال وحداته الهندسية من مسطَّحات الورق التي سبق تلوينها ليبدأ في تنظيمها. ويتخذ التنظيم بعض الحلول مثل وضع الوحدات الملونة متدرجة من اللون الغامق إلى الفاتح مرتبة من مركزية اللوحة إلى الخارج. وفي هذه الحالة يوضع تدرج لون الأرضية بطريقة عكسية فيبدأ اللون الغامق متدرجًا من الخارج إلى المنتصف إلى مركز اللوحة. وقد صاحبته هذه النظرية بعد الحرب العالمية الثانية واستمرت حتى عام ١٩٤٧.

"وكانت الفترة التي قضاها فيكتور فازاريلّي ما بين عامَي ١٩٤٧ و١٩٤٨ في جزيرة البيل آيل فترة تفكير عقلاني، وتجريب في تصميم ما يُسَمَّى "الفن البصري" أو "أوب آرت – Art " حيث أنتج في هذه الفترة سلسلة من الأعمال أطلق عليها "البيل آيل" اتبع فيها منهجًا خاصًّا لوقاية أعماله من الاندثار، فكتب بكل دقة على ظهر اللوحة التركيب التشكيلي للوحة"(٤). حتى ما إذا أصابها التلف أو القِدم أمكن استخراج نسخة جديدة منها في أي وقت وكان يطلق على لوحاته "نماذج". ومن

أعماله في هذه الفترة لوحة تسمى "مانبيير" (الشكل١) ولوحة تسمى "فوتوجرافيزم أبدان" (الشكل٢)، ونجد أنهما قائمتان على انتظام خطّيّ يعتريه بعض الانحناءات في أجزاء معينة من اللوحة. وفي عمل آخر يسمى "فيجابير" (الشكل٣) نلحظ انتظام الدوائر التي يخضع اطّرادها لانتفاخ صارخ في المنتصف تخضع للمنظور الهندسي. ويبدو مسطَّح اللوحة كما لو كان سينفجر من ضخامة الانتفاخ، فانتظام الجزيئات وما يتولد عنه من صلابة وتماسك يتحطم بالتحول المفاجئ للبروز الوهمي غير المتوقع، فينشأ من تلك الازدواجية بين الاستقرار والحركة بدوامية التغيير.

بدأ الفنَّان أعماله التصويرية في منتصف الأربعينيات، وكان مدفوعًا بالرغبة في إيجاد الدوافع الكامنة وراء الأشياء، وخلال عَشْر السنوات التي قضاها في أعماله البحثية كان يحتفظ في ذهنه بصور من الطبيعة مثل الصخور ذات الأطراف المستديرة التي كانت مياه جزيرة بيلي ترتطم بها في رفق، وكذلك الخطوط المميزة للبيئة المحيطة مثل تلك الخطوط التي تطوّق حدود مباني المدينة الفرنسية جورديه والتي تنتمي إلى العصور الوُسْطَى في عمارتها، وكذلك البلاطات المصنوعة من الفخار في محطة ديفير بمترو الأنفاق بباريس، تمّ تنفيذها بتقنية خاصَّة حيث استخدمت الأفرع والعروق الصغيرة في شريط من البلاطات لتعطي الإحساس بملمس متميز.

وكان فازاريلّي من أكثر فناني القرن العشرين تميزًا بالقدرة على الحلم، حيث كانت حياته كلها عبارة عن محاولة لجعل الفن كنزًا تنهل منه البشرية كلها، فقد استفاد من تجارب الحضارة الإسلامية واستخدم أبسط الأشكال الهندسية الأساسية عند الفنَّان المسلم وهي الدائرة والمربَّع والمعين والمضلَّعات الهندسية (الأطباق النجمية)، وبدأ يعيد صياغتها من خلال الثراء اللوني والتناغم في الملامس وتغييرها، كذلك

استخدم في أعماله المطبوعة ملامح الفلسفة التي اتبعها الفنَّان المسلم من حيث اعتماده على الخطوط السوداء والبنية التي تحدد الأشكال وتعطي لها تأثيرًا منظوريًّا، وكذلك تعامل مع فكرة ملء الفراغ باستخدام العناصر الهندسية التي تضيف إلى العمل المنظور الحركي.

بلغت أعمال فازاريلِّي غاية كمالها وروعتها بعد عام ١٩٥٤، حين تمّ تكليفه بتنفيذ ثلاثة أعمال كبيرة لجامعة مدينة كاراكاس، التي كانت في مراحل البناء آنذاك، وكان من المفترض أن تنقل تلك الأعمال الثلاثة في آن واحد إيقاعات حركية ديناميكية وصورة للمدينة التي تعج بالحياة كما يراها ويصوغها الفنَّان.

ومنذ عام ١٩٦٠ أصبحت الأعمال المبكِّرة عنده والتي استخدم فيها الأبيض والأسود والتطبيقات الديناميكية في صورها السالبة والموجبة أكثر حيوية وتميزًا، وفي الوقت نفسه أضيفت عناصر هندسية جديدة إلى ذلك الاتجاه الذي قدمه والذي اعتمد فيه على تعديل الأشكال والعناصر الهندسية التي يستخدمها في أعماله، وقد نالت أعماله شهرة على مستوى العالم، ويمكن القول إن أعماله قد أصبحت مدرسة في الفن أو اتجاهًا مختلفًا فيه.

وقد أسَّس فازاريلِّي متحفًا لأعماله في جورديه عام ١٩٧٠، ثم في عام ١٩٧٦ تَسَنَّى له تحقيق حلم حياته وهو افتتاح مؤسسة "إكس أون بروفينس"، وهي عبارة عن متحف وورشة لدراسة الأعمال الفنية المنفَّذة بطرق مختلفة وكذلك التصميمات الخاصَّة بفنِّ العمارة، وفي الوقت نفسه تضمّ المؤسسة استديوهات وأماكن للعمل تمّ إعدادها وتجهيزها بشكل مميز بحيث تكون في خدمة الزائرين أو الفنَّانين بالشكل اللائق.

وقد ضمّ المتحف مئات الأعمال الفنية له، وقد ذكر فازاريلّي في أحد المقالات عام ١٩٥٥، أن الطبيعة دائمًا هي نفسها التي تفصح عن مضمونها للأشياء من خلال شيئين: الحجم والأهمية. فالأعمال الشعرية مثلاً من الممكن أن تتفجر في ثنايا المجالات العديدة المرتبطة بالطبيعة كعلم الظواهر الفيزيائية، واليوم من الممكن أن يقدم لنا الحَدْس الفني مرادفات فنية لأفرع المعرفة الحديثة وذلك من خلال العاطفية والإحساس والتقمص العاطفي، وهي جميعًا صياغات موجودة لدى كل فرد ويكون ذلك في مقابل اللغة العلمية التي تتسم بكونها مقصورة على فئة بعينها، ويصبح الفنَّان التجريدي مغمورًا في ذاته، لا ليبعد بها عن العالم الخارجي، بل لأنه يعتبر نفسه جزءًا من الكل.

فازاريلّي والفن الإسلامي

ومن خلال تلك الرؤية يحاول الفنَّان أن يبدع عملاً فنيًّا لا نَصِفُه بأنه مقلّد للطبيعة، ولكن يمكن القول إنه هو الطبيعة ذاتها، وبتطبيق ذلك على أعمال فازاريلّي يمكن القول إنه قد حاكى الفنَّان المسلم في ملء الفراغ وفي استخدام نفس العناصر الهندسية مع استخدام ظاهرة التكرار إلى جانب تأكيده الأكبر لقوّة وشدة اللون واستنباط ملامس للأسطح قد تختلف عن منهج ملامس الأسطح في الفن الإسلامي، مع ملاحظة مدى التوافق بين العنصر الزخرفي التجريدي والشكل الهندسي (المعين) في ملء جميع أجزاء لوحاته وإظهار التجسيم بالقيم اللونية، أما في لوحة أخرى فنلاحظ اختلافًا في منهجية الفنَّان حيث نجده قد استفاد من الحرف العربي والشكل الهندسي (المثلث)، وهي عناصر إسلامية ترددت كثيرًا في الزخرفة

والرقش العربي الإسلامي، وقام فازاريلّي بتحويرها وتجسيمها من خلال الملامس الخطية.

ونلاحظ أنه قد أكد ملامس الفراغ بخلفية اللوحة تاركًا مساحة شكل الحرف العربي دون ملمس، أما في لوحة أخرى، فنلاحظ اتجاهًا آخر للفنان حيث تظهر فيها ملامح تشخيصية بصورة زخرفية وذلك بتحديدها باللون الأسود وزخرفتها من خلال المربَّع الملون والدائرة في عملية تكرارية لملء فراغ اللوحة مع التأكيد على قوة الضوء واللون والملمس.

حاول فازاريلّي استخلاص عناصر فنية من خلال الأشكال الهندسية مثل المربَّع والدائرة في توزيعها وتغيير حجمها وإيجاد عَلاقة قوية شديدة بين ألوانها في مساحة ذات بعد واحد مثلما نرى في الأعمال الفنية الإسلامية.

ونرى نفس المنهج في إحدى لوحاته، مع تغيير شكل الإطار الخارجي للوحة وإظهار التجسيم من خلال القيم اللونية واستخدامه للألوان المكملة بنفس طريقة الفنَّان المسلم في تحديد الأشكال بألوانها المكملة.

وقد قام فازاريلّي بمحاولات كثيرة لتأكيد ما كان ينادي به وهو توسيع رقعة انتشار اللوحة الفنية من خلال المستنسخات الطباعية، فنلاحظ نفس التصميم واختلاف توزيع اللون على هذا التصميم للحصول على كثير من الأعمال الفنية المطبوعة من خلال برنامج قد اكتشفه لنفسه بالحاسب الآلي لإتاحة الفرصة لاقتناء هذه الأعمال الفنية وانتشارها، وفي لوحة أخرى نجده استغلّ نفس الأشكال السابقة وأعاد تلوينها وتجسيمها للحصول على شكل آخر جديد.

نفذ الفنّان نفس فكرة استغلال عنصر هندسي واحد وتوزيعه على اللوحة ليكون هو نفسه التصميم لخلفية اللوحة، ثم معالجة التصميم من خلال تغيير اللون وتركيزه في بعض المناطق واستغلال تدرج الدرجات اللونية واختلاف اتجاه هذا التدرج لينتج عديدا من التصميمات المختلفة.

التكوين عند فازاريلّي

التكوين عنده يجيء من برنامج مرسوم، وهو عبارة عن شكل هندسي دائم الاهتزاز ومحكوم بقواعد صارمة، أرسى بفضل التلاعب بالمربَّعات والدوائر والمثلثات التي يجري عليها تنويعات لا حصر لها تدور في أطر أصولية لا فكاك منها.

ويعتمد فازاريلّي على المنظور الحسي حينما يصغر بعض الأشكال الهندسية في تدرج، بينما غيرها المقابل ينظم بالعكس، ويتولد نتيجة هذا التنظيم بالإضافة إلى توزيع القوائم والنواتج إحساس عام بالحركة، وهو وليد تذبذُب العَلاقة بين الشكل والأرضية وتبادل الوظائف بها.

فن خداع البصر

فن دقيق في تركيبه، وهو فن أساسه تجريدي هندسي، وهو امتداد لنزعه الباوهاوس كما توضح أعمال موهولي ناجي، وجوزيف البرز، وهو خاصيه ديناميكية تستثير صورًا مذبذبة وإحساسات بالحركة عند الرائي، ويتمّ خداع البصر نتيجة أن الشكل يأخذ خصائص من الأرضية، كما تأخذ الأرضية خصائص من الشكل[٥].

وفي عام ١٩٥٠ توصل فازاريلّي إلى أهمية الوحدة الفردية التي اعتبرها أساسًا للغة جديدة فعمد إلى استنباط أبجدية تتكون من خمسة عشر لونًا وخمسة عشر شكلاً

هندسيًّا، ويُستخدم لغةً عالمية تسمح بإبداع الصيغ الجمالية خلال نظم لا حصر لها -مثل السولفيج في الموسيقى- وتسمح هذه الأبجدية بتراكيب تشكيلية عديدة ويمكن استخدامها في العالَم بأسره كأساس منطقي ومقبول من جانب سائر الابتكاريين في البلاد المختلفة.

وقد مر فازاريلّي خلال مراحل تشكيلية مختلفة حتى وصل إلى أبجديته التشكيلية للشكل المجرَّد الهندسي واستطاع عن طريق الأبجدية التشكيلية أن يضيف إلى العطاء الهندسي إحساسًا بدوامية الحركة. ونعرض في الشكل٤ مجموعة من الوحدات المفردة أو الأبجدية التشكيلية التي استخدمها في أعماله الفنية، وتتميز هذه المفردات ببساطة تركيبها الهندسي. فأحيانًا تكون لمربَّع مقسَّم إلى أربعة أو تسعة مربَّعات أو تكون المفردة مربَّعًا داخله دائرة أو معين وأحيانًا ينعكس الحال لتصبح المفردة دائرة داخلها مربَّع أو معين. وتصبح المفردة ذات شكل وأرضية باستخدام الدرجات الظلِّيَّة المتضادة أو تدرج اللون، أو استخدام التبادل بين السالب والموجب لدرجات الفاتح والداكن للمفردة، ويظهر في اللوحة التي تسمَّى منكب الجوزاء (الشكل٥) استخدام المفردة الدائرة -التي تنتشر بانتظام فترى ثابتة على سطح العمل كله- وثلث اللوحة تقريبًا تكررت فيه دوائر ذات لون أبيض على أرضية سوداء. وبالتبادل أصبحت الدوائر ذات لون أسود على أرضية بيضاء.

ومنذ عام ١٩٥٠ أوصى برغبته في أن يضيف عنصر الحركة الفعلية إلى إبداعاته. لكن هذه المحاولات لم تستمرّ إلا لفترة معينة. ليعود مرة أخرى إلى المساحات ذات البعدين ليحقق من خلالها تنظيم مفرداته في البعد الثالث (المنظور) والإحساس الحركي بذبذبة المفردات مِمَّا أضاف تمثيل البعد الرابع إلى التصوير. فقد

اعتمد فازاريلِّي على الأثر الناتج من التوالي والتبادل للونين الأبيض والأسود وما تعكسه من اهتزازات تموجية، كما في اللوحة التي تسمَّى "هليون" (الشكل٦).

وقد ربط فازاريلِّي أعماله بالعمارة وحقق منجزات كثيرة من أعماله في الميادين وعلى جدران الأبنية وبداخلها، فقد آمن بأن الفن ينبغي أن ينتشر في حياة البشر. ويرى أن مكان اللوحة في الحياة لا داخل الإطار. إن حلول فازاريلِّي الجمالية قامت على نظم لذاتها وبذاتها، استثمر فيها التكرار، وحققت رؤية بصرية ممتعة، ولغة عالمية تتضمن معاني ارتبطت بالحقيقة والوجود.

وفي عامَي ١٩٥٤ و١٩٥٥ مارس فازاريلِّي أسلوب الخداع البصري بدلالات جديدة وبشكل أكثر تطويرًا يتغير فيه إدراك عناصر التشكيل تبعًا لوضع المشاهد، وقد ضمّن ذلك في تصميماته التي كلف بها لجامعة كاركاس، وقد عبَّر فازاريلِّي عن هذا الأسلوب في ما أسماه بالهندسة "الداخلية للطبيعة". كذلك أوضح فازاريلِّي هذا الأسلوب الرياضي حتى في التشكيل من خلال رأيه الذي أودعه "المنشورة الصفراء" الذي أصدره فازاريلِّي ورافاييل سوتو ومجموعة من الفنَّانين بمناسبه معرضهم الذي أقيم بباريس عام ١٩٥٥"[٦].

"وعبَّر فازاريلِّي في هذا المنشور بأن التبادل بين الوحدات البسيطة خلال عَلاقة التركيبات بالجزيئات التي يتكون منها الكون هي تركيبات لا نهاية لها، فالعالم في نظره كيان منظَّم، والأجزاء يعتمد بعضها على بعض اعتمادًا كليًّا في هذا النظام"[٧].

ونلاحظ في لوحة فازاريلّي التي تسمّى "المجرات" (الشكل٧)، التبادل بين درجات الفاتح والغامق لوحدات اللوحة التي ينتظم فيها المربّعات تتوالد منها دوائر صغيرة ذلك الانتظام المتبادل الذي يعطي إحساسًا بحركية إشعاعية دائمة.

وقد كان لهذه النظرة التشكيلية أثرها في تكوين ما يسمى جماعة البحث عن الفن المرئي (R.A.V.) التي أنشأها فازاريلّي بفرنسا عام ١٩٦١. وفي عام ١٩٦٦ اتبع أسلوبًا جديدًا حاول فيه علاج المساحة مربَّعة الشكل بتقسيمها إلى وحدات هندسية مربَّعة الشكل أيضًا تضمّ وحدات هندسية أخرى كالمربَّع والدائرة والمعيَّن، هذه الأشكال الهندسية المتداخلة استخدمها كمفردات تشكيلية لبناء تصميماته.

لقد استوحى فيكتور فازاريلّي هندسة التركيب والبناء من الخرط العربي، حيث إنه استفاد من طريقة تكرار الأشكال المتشابهة التي تصنع من تجاورها عند تجميعها أمام العين حسًّا مخادعًا يكاد يوشك على الحركة كما يوشك على السكون في آن واحد. "ومن هذا التردد بين الحركة والسكون نشأت فكرة الإيهام بالخداع البصري، التي قدمها وطورها في اتجاهات عديدة، على الرغم من أن بناءها قائم على أصل هندسي ثابت هو المربَّع المتحول إلى دائرة أو الدائرة المتحولة إلى مربَّع، وهي نفس فكرة بناء الشكل في الخرط العربي هندسيًّا.."[٨].

استفادة فازاريلّي من شكل المشربية

استفاد فازاريلّي استفادة كبيرة من فن المشربية ووضعها في كثير من أعماله، ويوضح ذلك الشكلان ٨ و٩، حيث نرى أثر المشربية بوضوح وقد صوّرها من الداخل والضوء يتخلل وحداتها الضيقة.

أما في الشكل١٠ فنراه قد حوّر وحداتها إلى مجموعتين من المربَّعات: مجموعة بيضاء إلى أسفل، ومجموعة سوداء إلى أعلى. والمجموعتان منتظمتان ثم متحركتان في بعض أجزاء بشكل يوحي بالحركة والسكون في آن واحد. أما في الشكل١١ فنجده قد وضع نوافذ المشربية في مربَّعات متداخلة وتحدث بتداخلها هذا تنغيمًا زخرفيًّا رائعًا، وقد استعان بالوحدات الهندسية مثل المربَّع والدائرة والمثلث.

أما في الشكل١١ فقد استفاد بصورة مباشرة من أشكال الخرط العربي (تلك الوحدات التي تصنع منها المشربية) ويوضح ذلك رسم توضيحي (الأشكال ١١أ، ١٢ب، ١٣ج).

استفادة فيكتور فازاريلّي من شكل النجمة الإسلامية:

وتتضح استفادته من النجمة الإسلامية بطريقة مباشرة من عمل يسمى "أيون در" (الشكل١٢)، وهناك رسم توضيحي (الشكل١٢أ) يبيِّن طريقة العمل والبناء للوحدة.

أما في الشكل١٣ فنرى أن طريقة البناء في العمل قد أُسست على طريقة بناء الوحدة الإسلامية وإن لم تكن موجودة بشكل ظاهر.

وفي العمل المسمَّى "أيول" (الشكل١٣) نراه استفاد من النجمة الإسلامية (وإن لم تنتظم أضلاعها)، وقد وضعها في أسفل العمل. رسم توضيحي يبيِّن شكل النجمة (الشكل١٣أ). وفي الشكل١٤ في العمل المسمَّى "مينادور٢"، نراه استفاد في طريقة بناء العمل من النجمة الإسلامية أشكال ١٤أ. وفي الشكل١٥ نجده استخدم وحدة خرط إسلامية أخرى. وفي الرسم التوضيحي ١٥أ و١٥ب عن العمل

المسمَّى "تايمير" نجده تأثّر أيضًا بهذه النجمة مع تغيير طفيف في زوايا الأضلاع، وإن كان هذا التغيير لا يبعده عن التأثُّر بالنجمة الإسلامية.

تأثّر فازاريلّي بشكل المفروكة:

يتضح هذا التأثير في الشكلين ١٦ و١٦أ، ففي الشكل١٦ نجد أن شكل المفروكة أساس للبناء في العمل، فهي في مركز اللوحة، وهذا ما كان متبعًا في البناء للوحدات الإسلامية في الخرط العربي. وهناك رسم توضيحي في الشكلين ١٧ و١٧أ).

استفاد فيكتور فازاريلّي في لوحته "بناء هرمي" (الشكل١٨) من الفن الفرعوني، ويتضح ذلك بعد تكبير الجزء العلوي من تمثال سيدة (الشكل١٩) والشكل المكبَّر (١٩أ)، وبمطابقة الشكل المكبَّر مع لوحة فازاريلّي اتضح مطابقة الشكلين[٩].

وأيضًا قد تأثّر فازاريلّي في لوحته "بناء هرمي" بالفن الإسلامي، حيث إننا نرى تطابقًا بين هذه اللوحة وقبة السلطان برقوق (الشكل٢٠).

وبمضاهاة لوحة "بناء هرمي" (الشكل١٨) مع "قبة السلطان برقوق" (الشكل٢٠)، نجد أن الشبه يكاد أن يكون واحدًا.

محطَّات

- ١٩٠٨ وُلد في التاسع من أبريل في مدينة بتيشه في المجر.
- ١٩٢٩ التحق بالباوهاوس Bouhous في بودابست ليتعلم الفن.
- ١٩٣٠ انتقل إلى باريس.

- ١٩٤٧ و١٩٤٨ قضى في جزيرة البيل آيل فترة تفكير عقلاني، وتجريب في تصميم ما يُسَمَّى بالفن البصري أو الأوب آرت "Op Art" حيث أنتج في هذه الفترة سلسلة من الأعمال أطلق عليها "البيل آيل" اتبع فيها منهجًا خاصًّا لوقاية أعماله من الاندثار.
- ١٩٥٠ توصل إلى أهمية الوحدة الفردية التي اعتبرها أساسًا للغة جديدة.
- ١٩٥٤ و١٩٥٥ مارس فازاريلِّي أسلوب الخداع البصري بدلالات جديدة وبشكل أكثر تطورًا يتغير فيه إدراك عناصر التشكيل تبعًا لوضع المشاهد.
- ١٩٥٥ أقام بباريس.
- ١٩٦١ أنشأ ما يُسَمَّى بجماعة البحث عن الفن المرئي (G.R.A.V) بفرنسا.
- ١٩٦٦ اتبع أسلوبًا جديدًا حاول فيه علاج المساحة مربَّعة الشكل بتقسيمها إلى وحدات هندسية مربَّعة الشكل أيضًا تضمُّ وحدات هندسية أخرى.
- ١٩٩٧ توُفِّي فيكتور فازاريلِّي.

هوامش

١- قاسم محمد علي، استخلاص النظم الهندسية في مختارات من التصميمات المسطَّحة في النصف الثاني من القرن العشرين.

2- Cyril Barrett, An Introduction Optical Art, Studio Vista, 1970p. 57.

٣- نعيم عطية، المصوِّر المجري فيكتور فازاريلِّي، مجلة الفنون، العدد الثامن، 1971، ص68.

٤- قاسم محمد علي، استخلاص النظم الهندسية في مختارات من التصميمات المسطَّحة في النصف الثاني من القرن العشرين.

٥- عبد الرحمن النشار محمد، التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربويًّا، ص247.

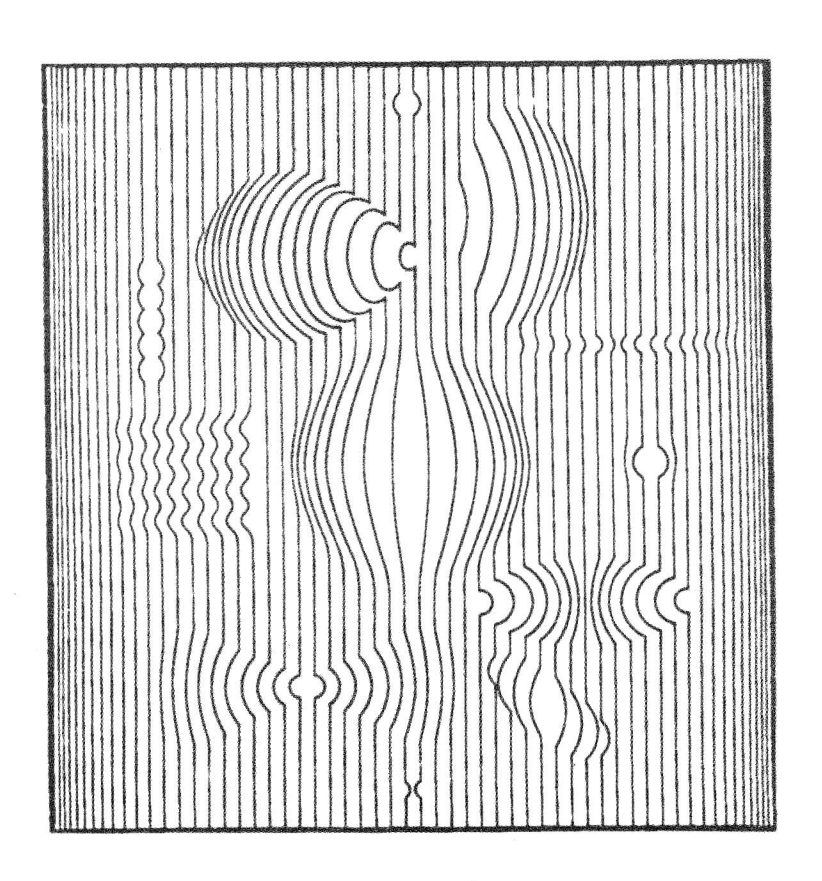
٦- قاسم محمد على، استخلاص النظم الهندسية في مختارات من التصميمات المسطَّحة في النصف الثاني من القرن العشرين.

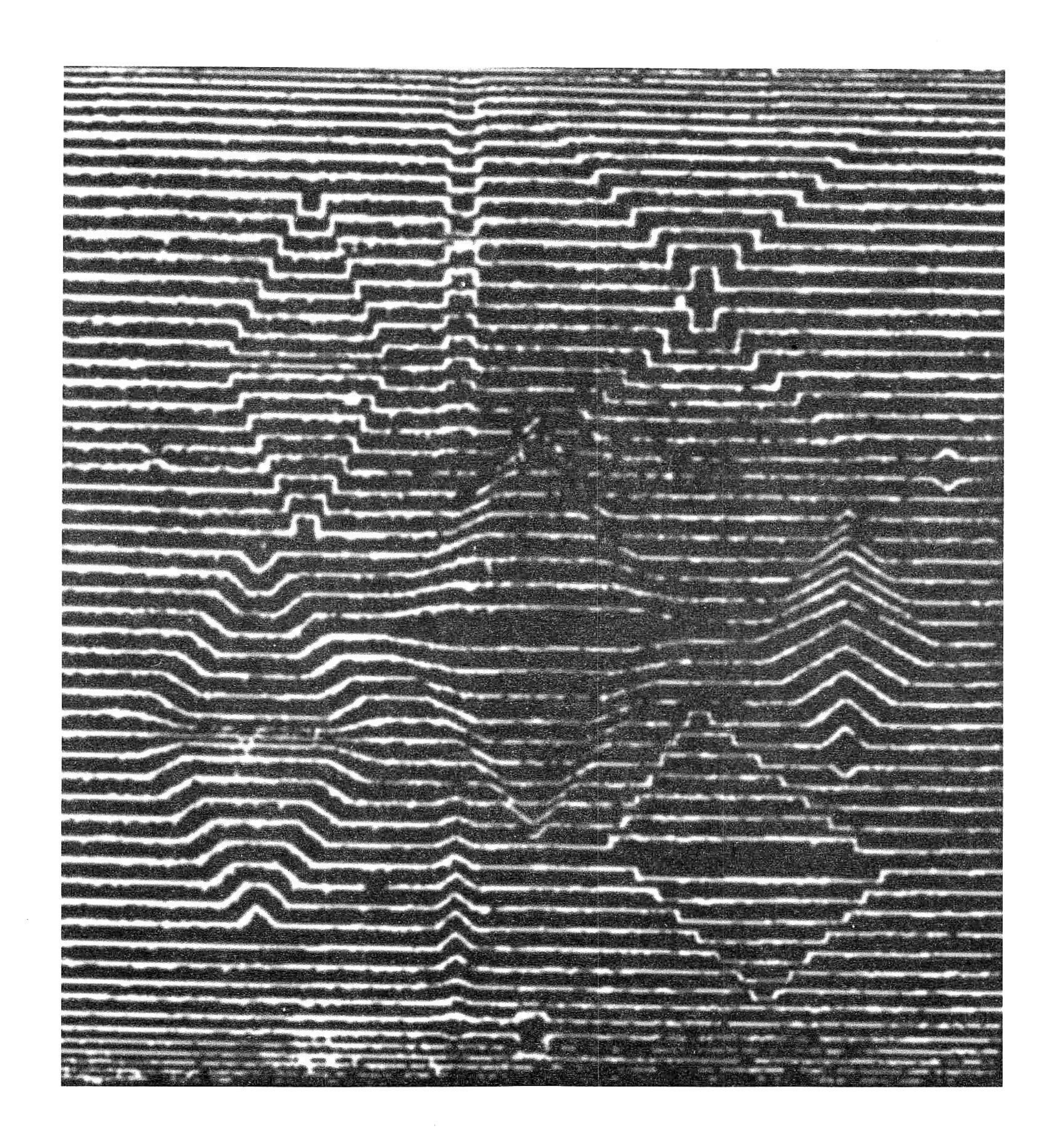
٧- عبد الرحمن النشار محمد، التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربويًّا، ص49.

٨- حسن عبد الفتاح، الرسوم الإسلامية.وأثرها في التصوير المعاصر، دكتوراه، ص22.

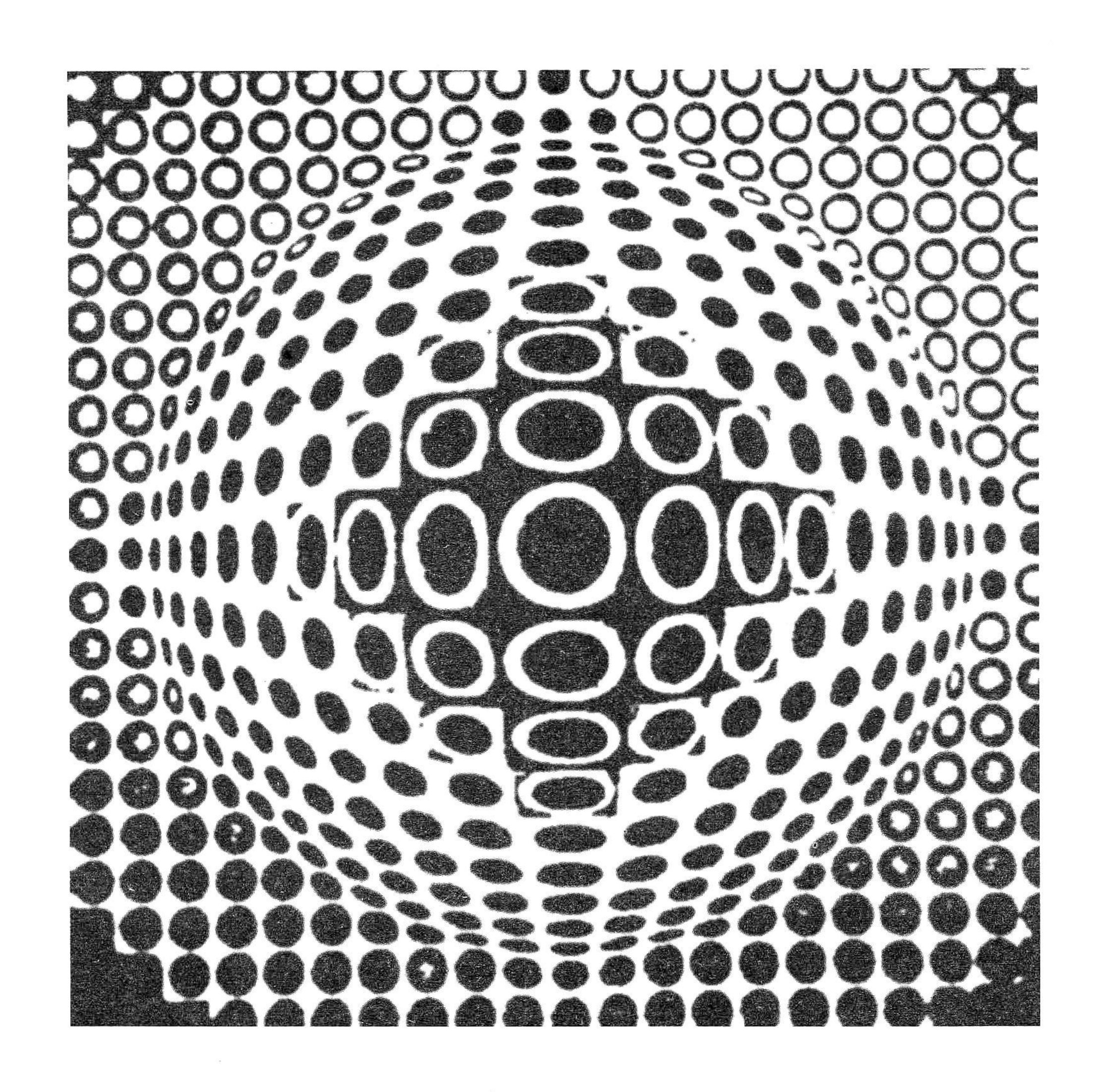
٩- إخلاص عبد الحفيظ، القيم التجريدية في التصوير المصري القديم والتصوير الحديث وعلاقتهما برسوم الأطفال، دكتوراه، ص169-170.

أعمال أبيض وأسود – فيكتور فازاريلّي

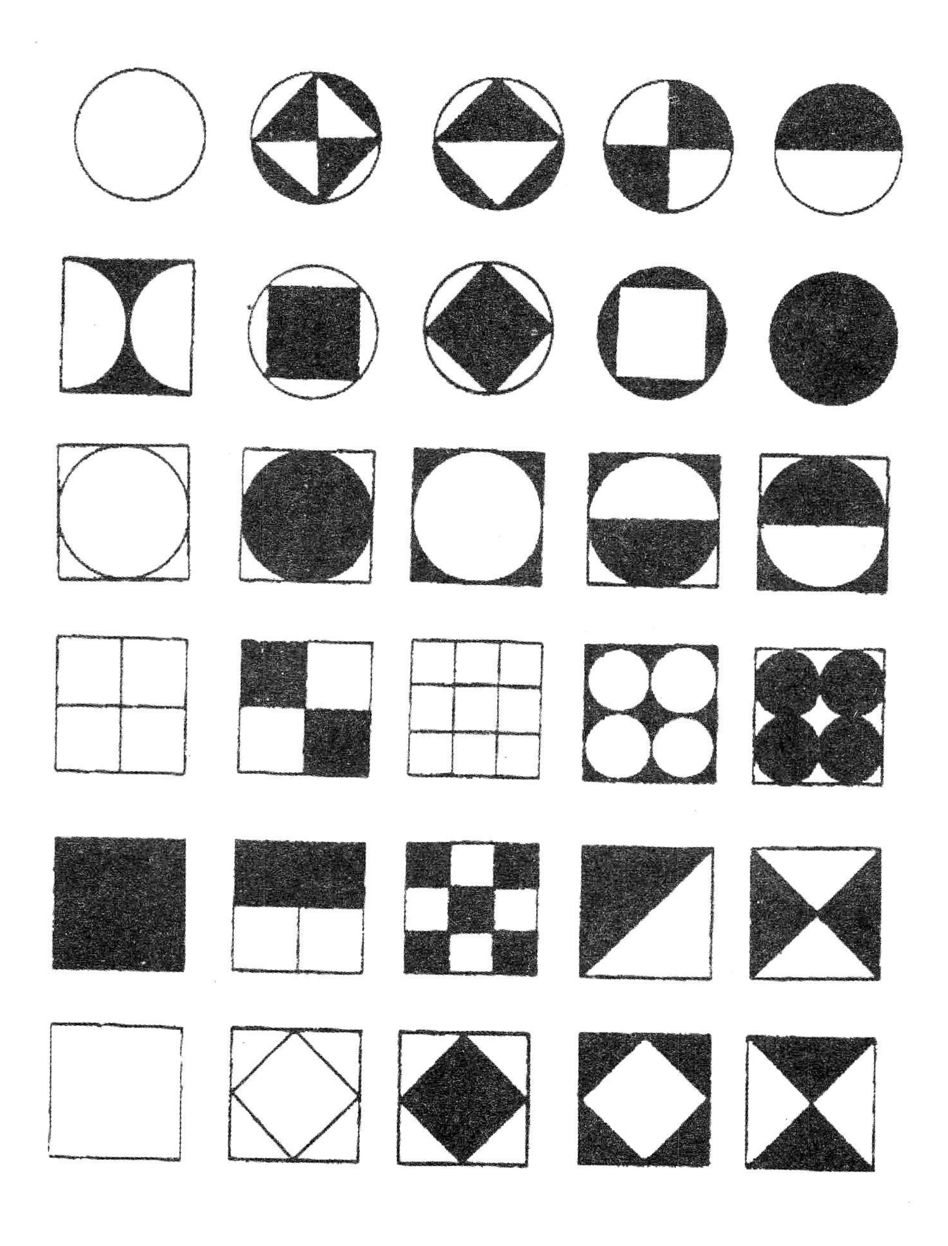




الشكل ٢ - فوتوجرافيزم أبدان

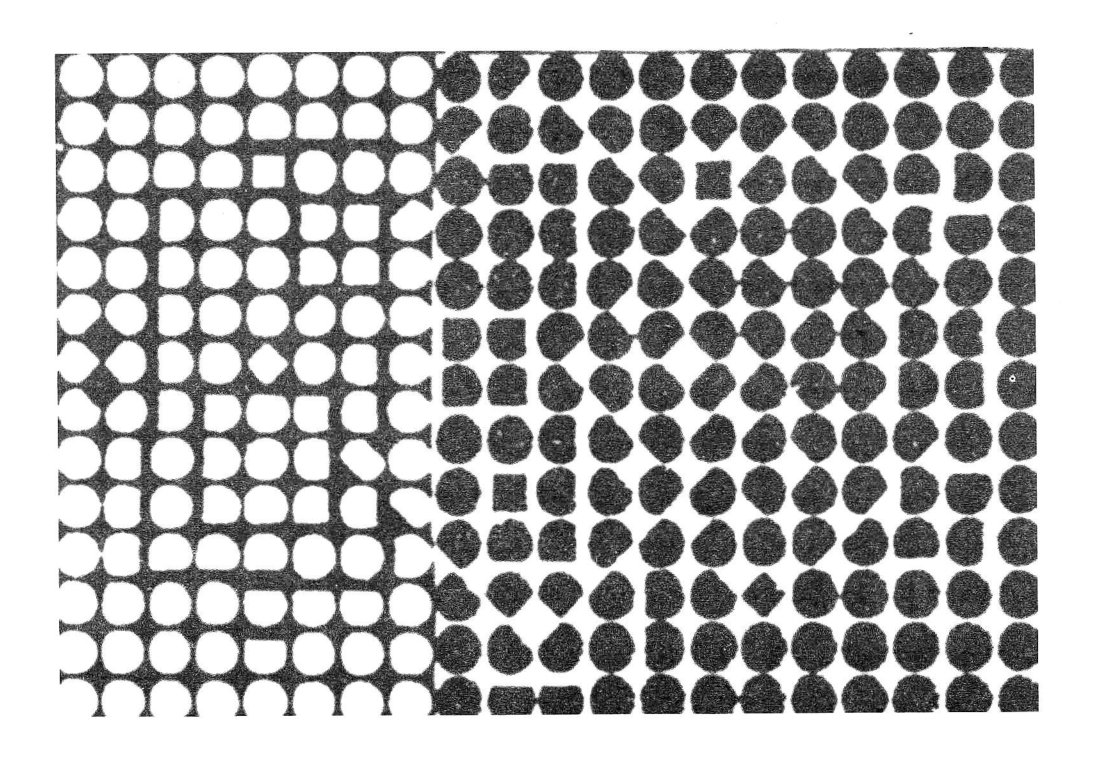


الشكل٣ - فيجابيير

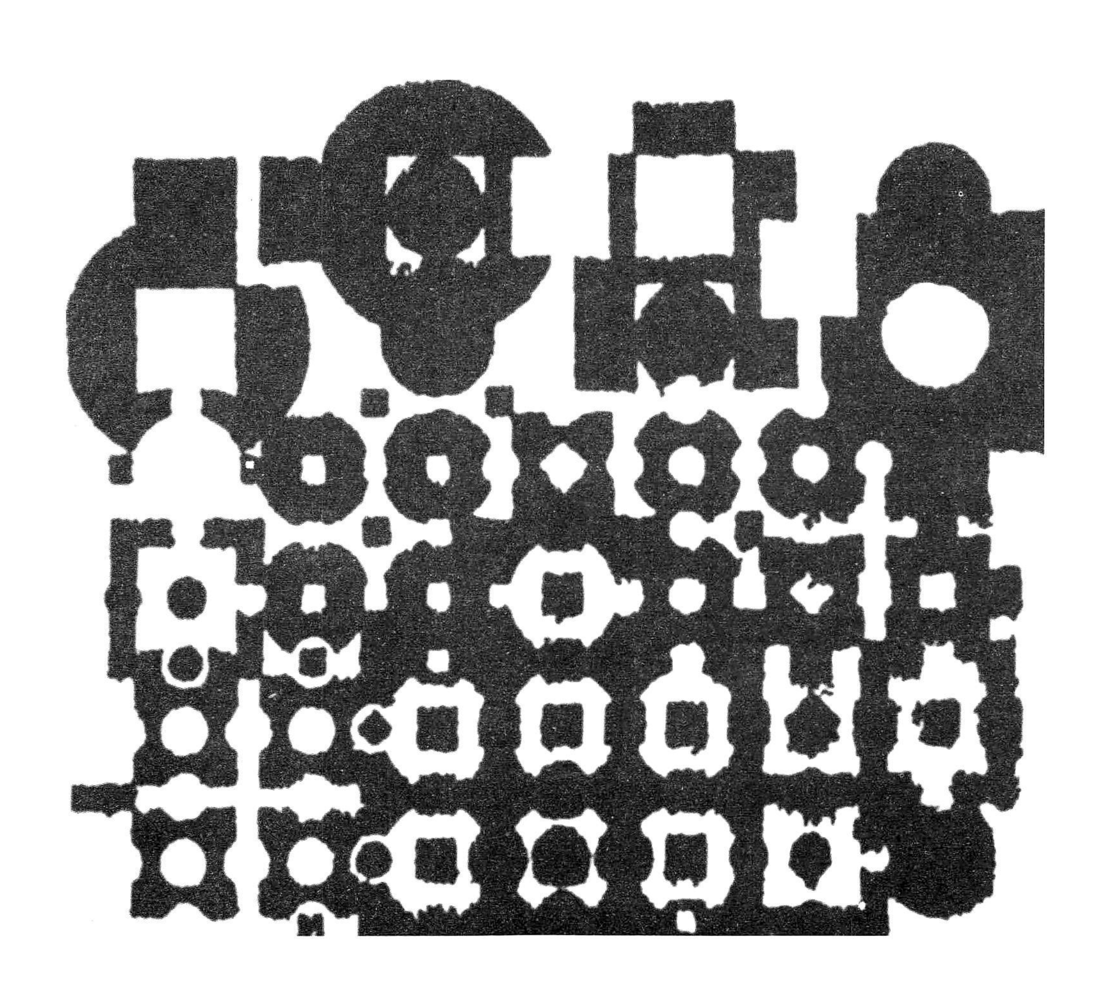


الشكل٤ – أبجدية اللغة التشكيلية لفازاريلّي –

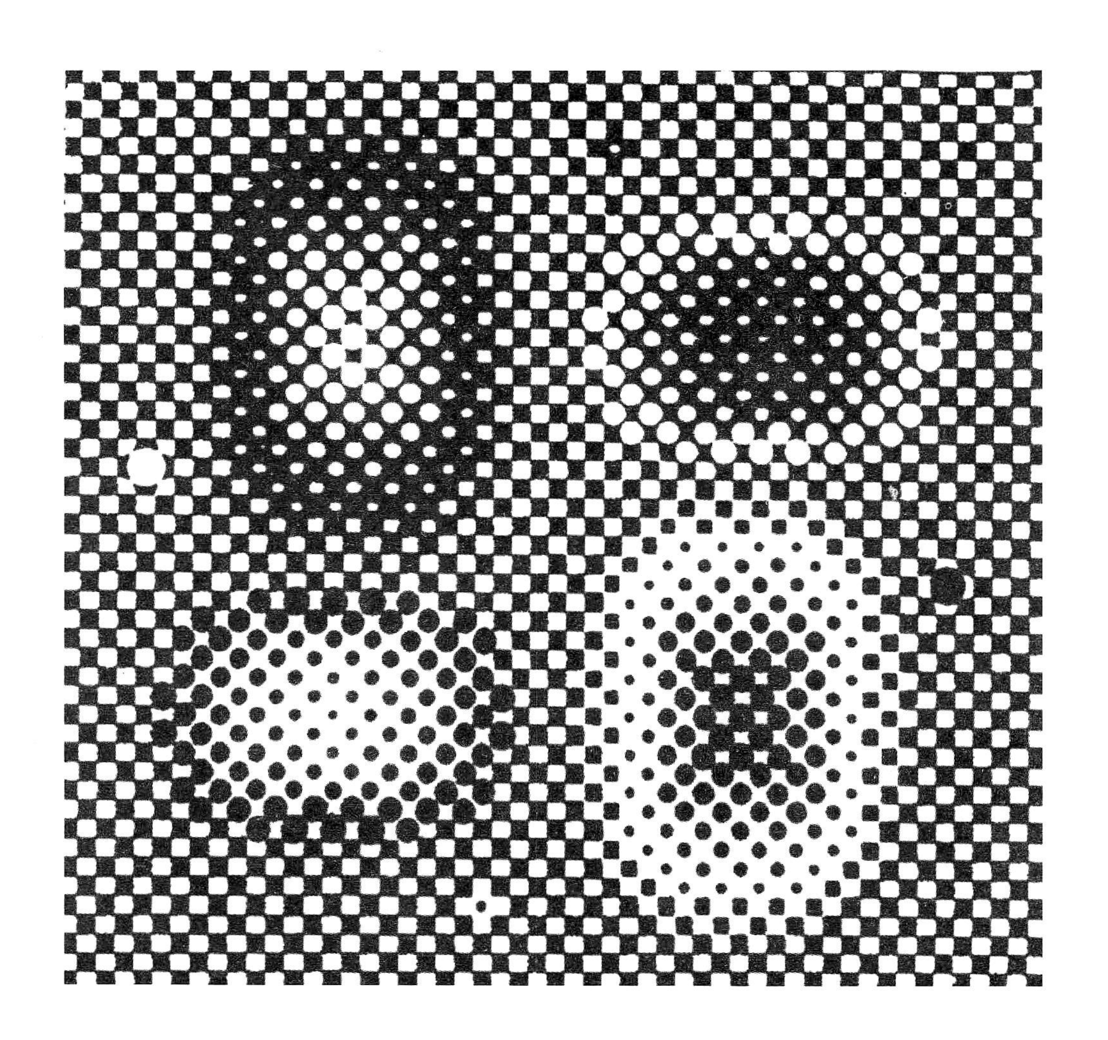
مفردات من أشكال هندسية بسيطة



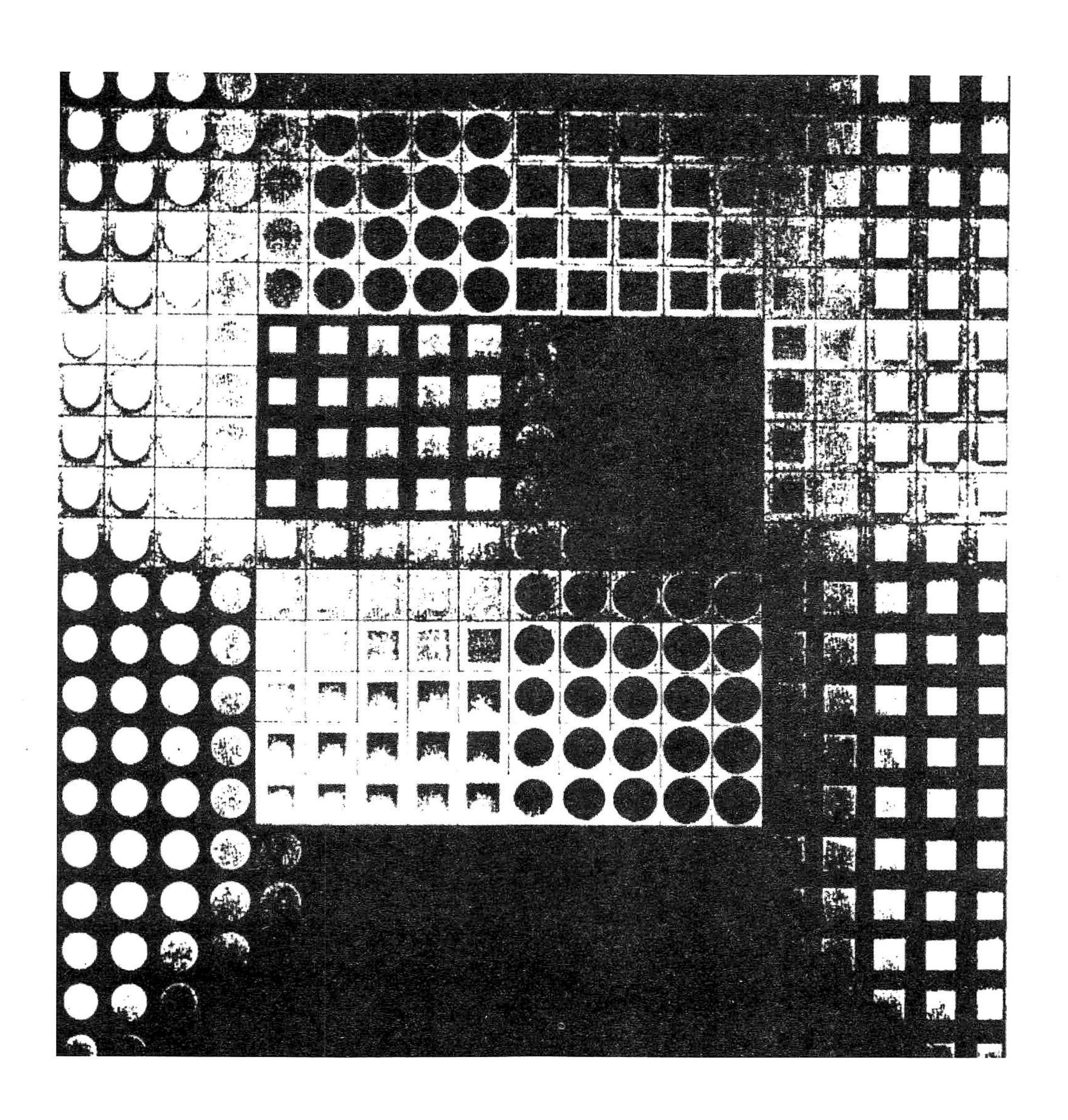
الشكل ٥ - منكب الجوزاء



الشكل٦ – هليون



الشكل٧ - المجرات

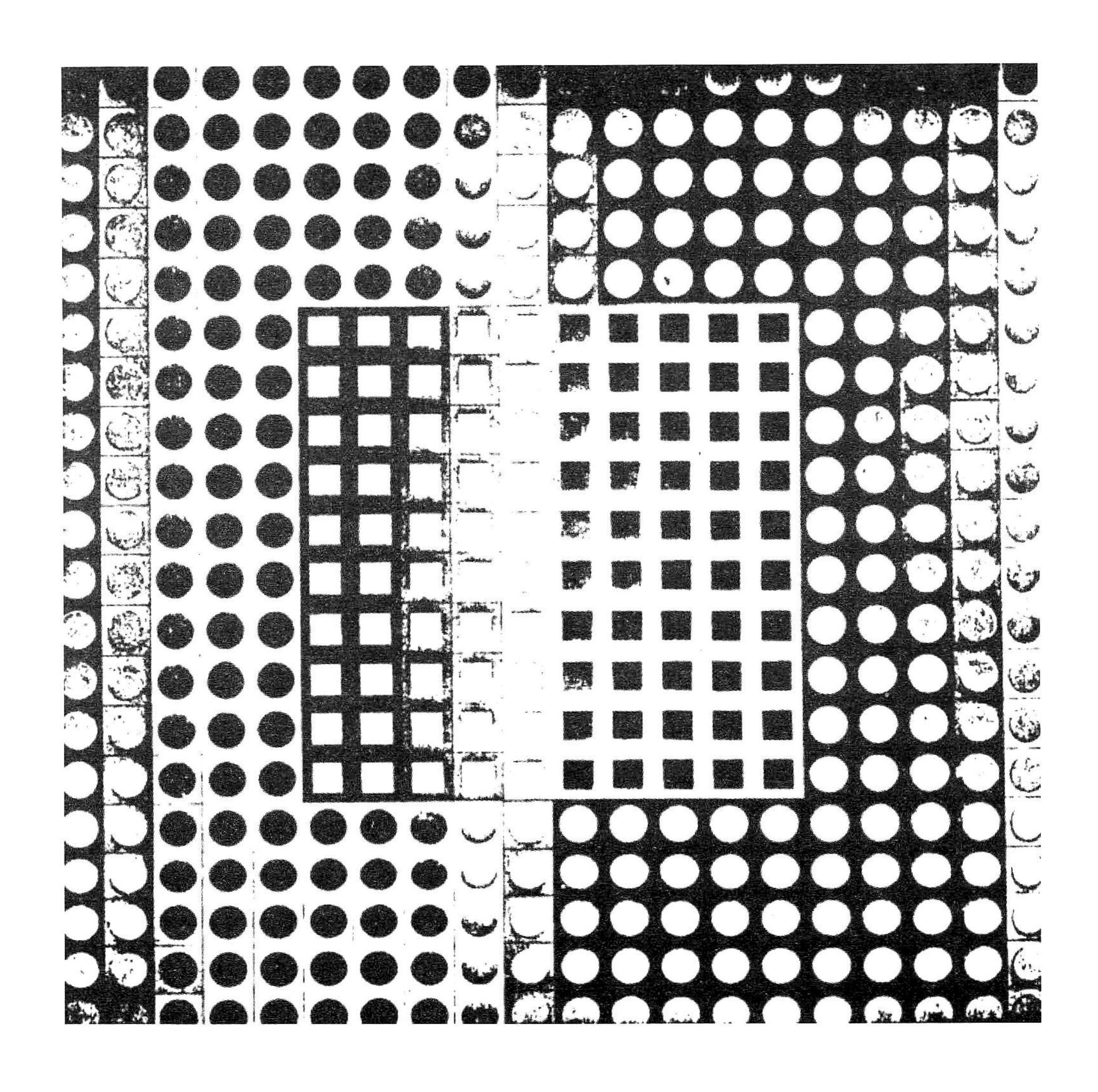


الشكل٨

زيت - رج - ١٩٦٦

فينيل - مجموعة مؤسسة بيتر بطرس ستيف سانت

نرى أثر المشربية بوضوح

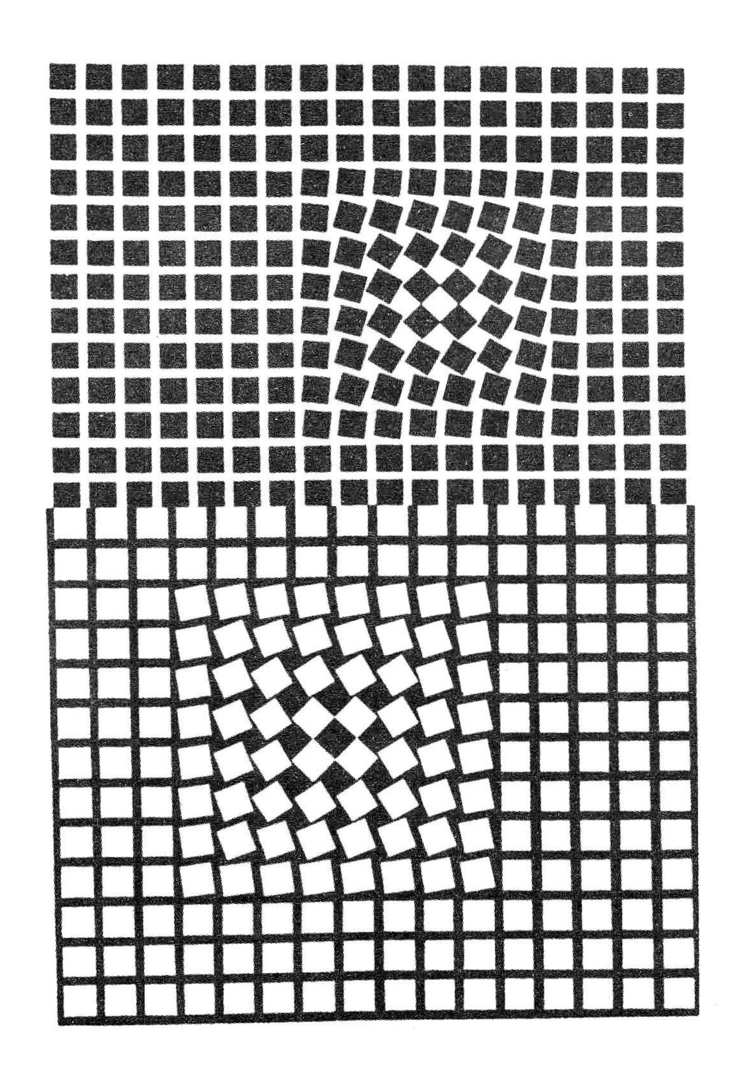


الشكل ٩

زيت - ١٩٦٦

فينيل - متحف الفن المعاصر - مونتريال

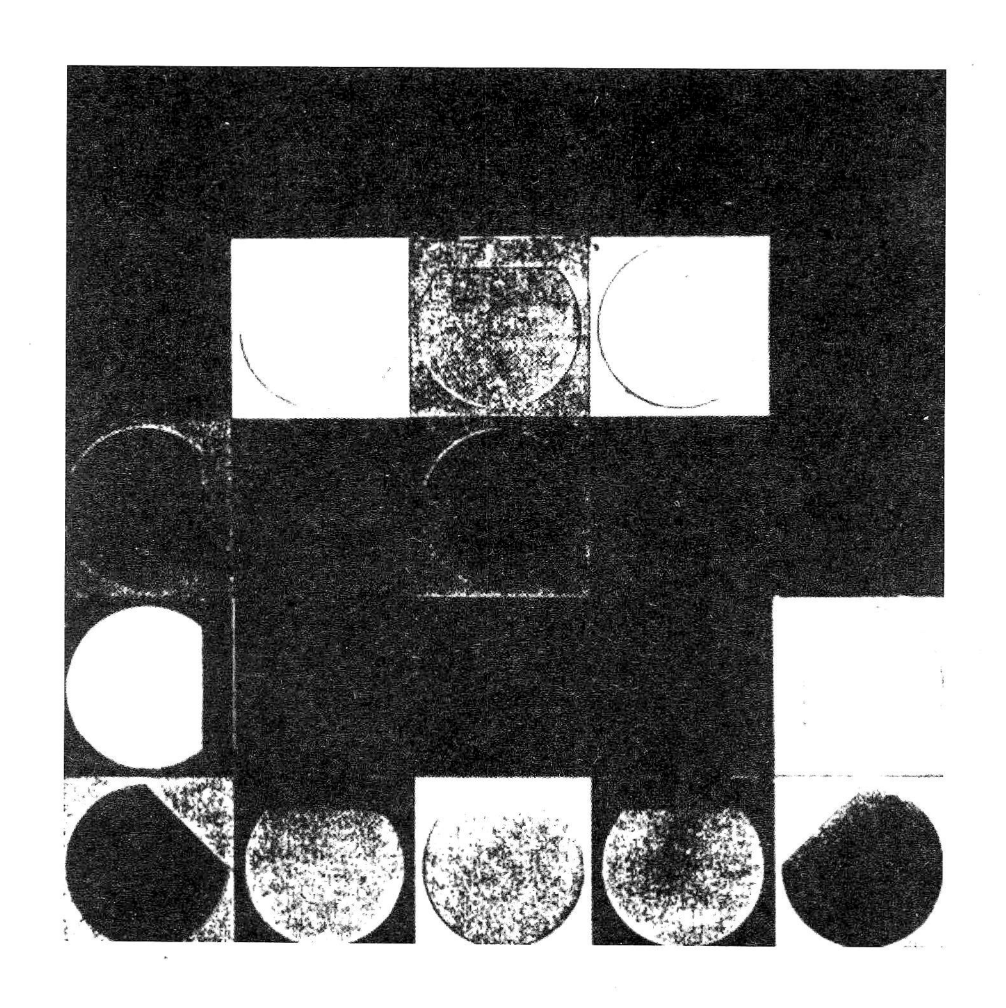
نرى أثر المشربية بوضوح



الشكل ١٠

أديران ٣ - ١٩٥٦

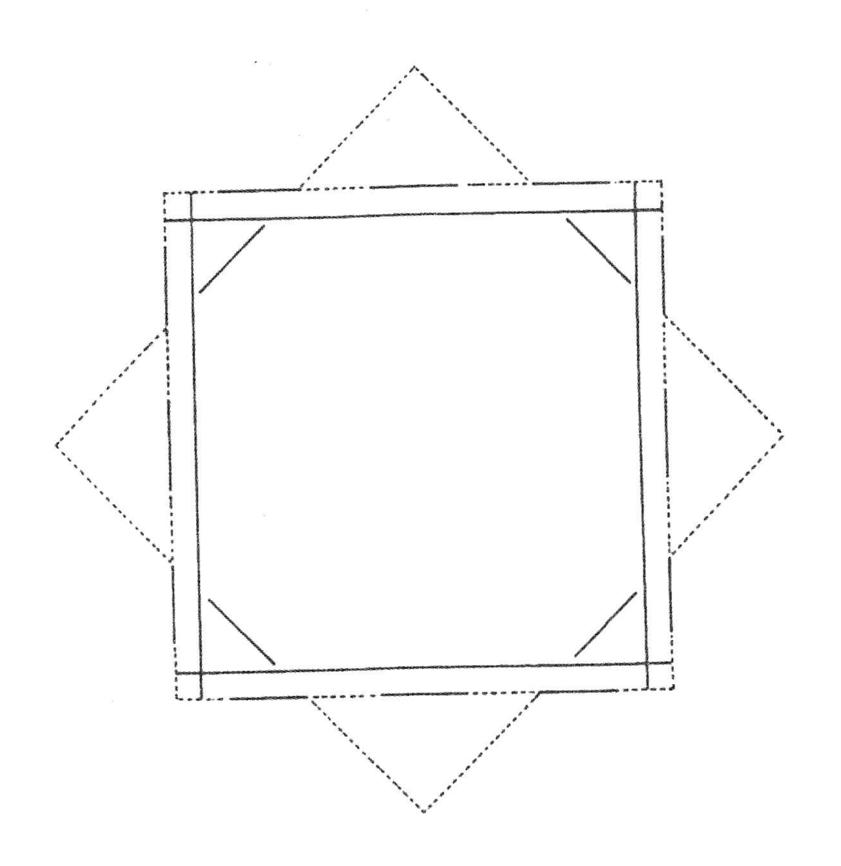
فينيل - مجموعة ديترويت للفن



الشكل ١١

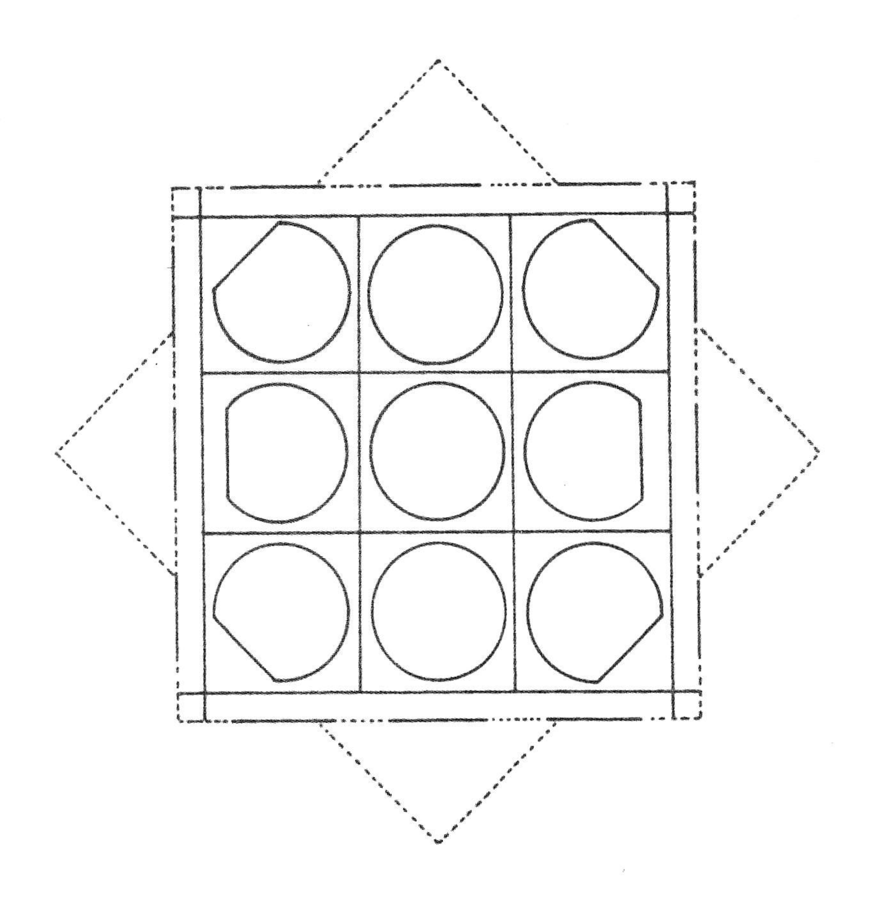
زافير - زيت

فينيل - مجموعة أسليار لاوسن



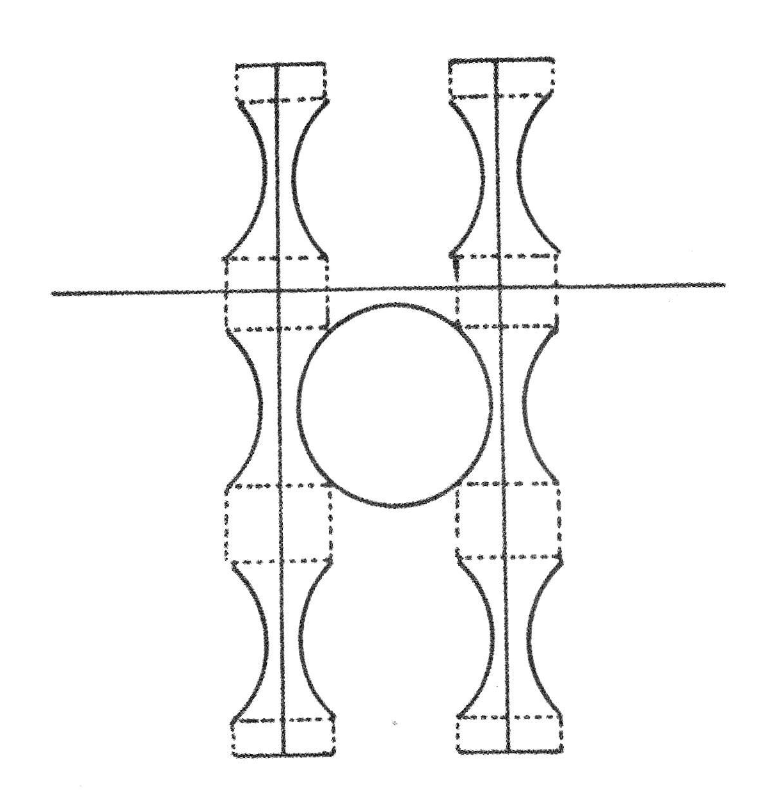
الشكل ١١أ

شكل يبيّن خطوط عمل الوحدة الإسلامية في اللوحة



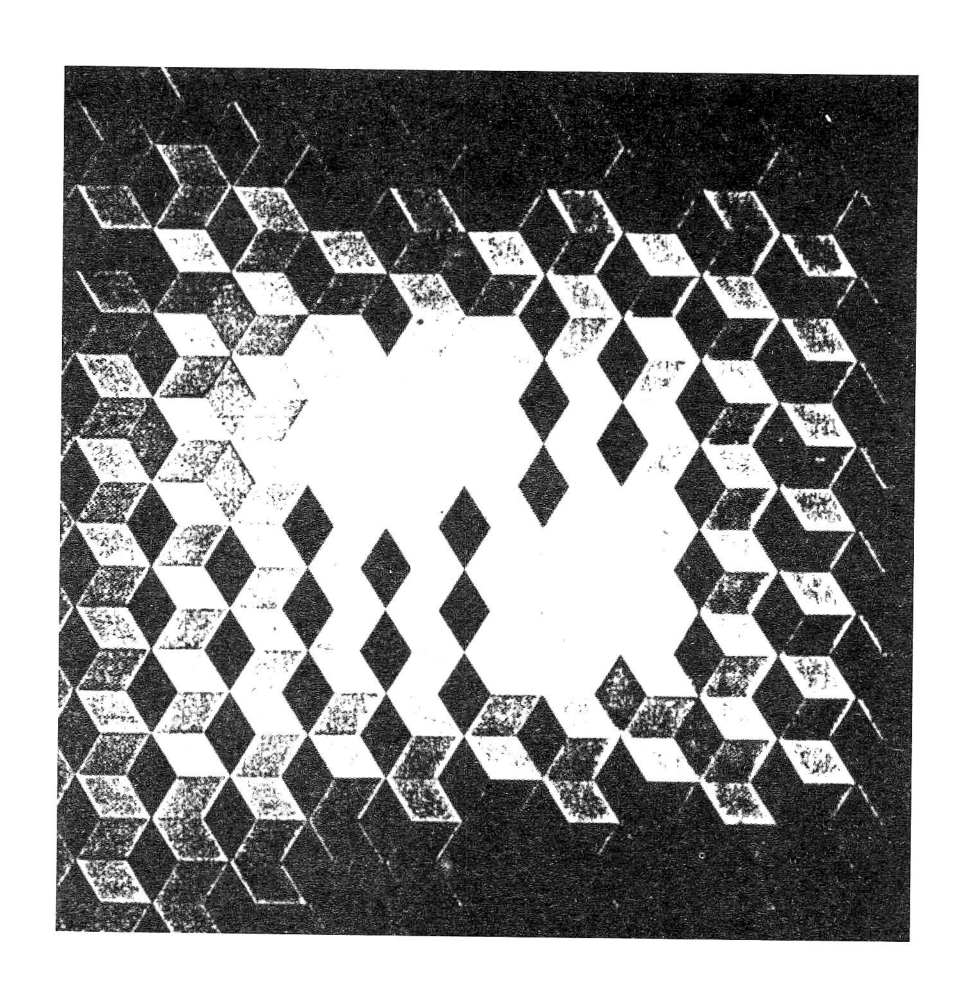
الشكل ١١ب

كيفية عمل وحدة الأرابيسك



الشكل ١١ ج

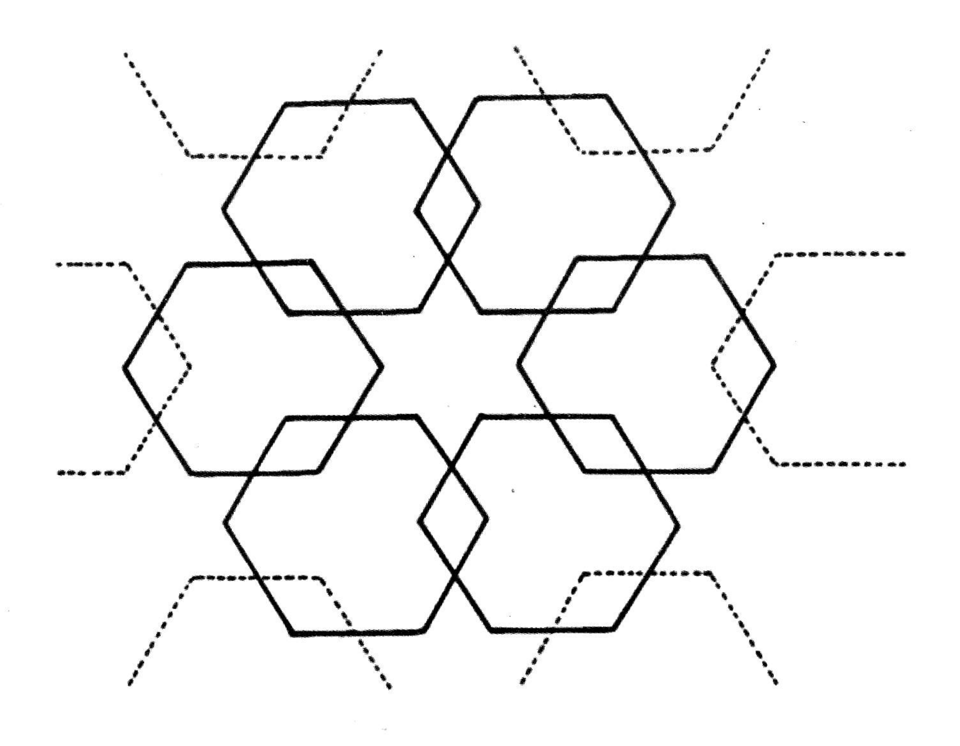
تفصيلة لوحدة الأرابيسك الإسلامية



الشكل ١٢

أيون - در - ١٩٦٧

فينيل - مجموعة ج.هـ.هيرشورن - نيويورك

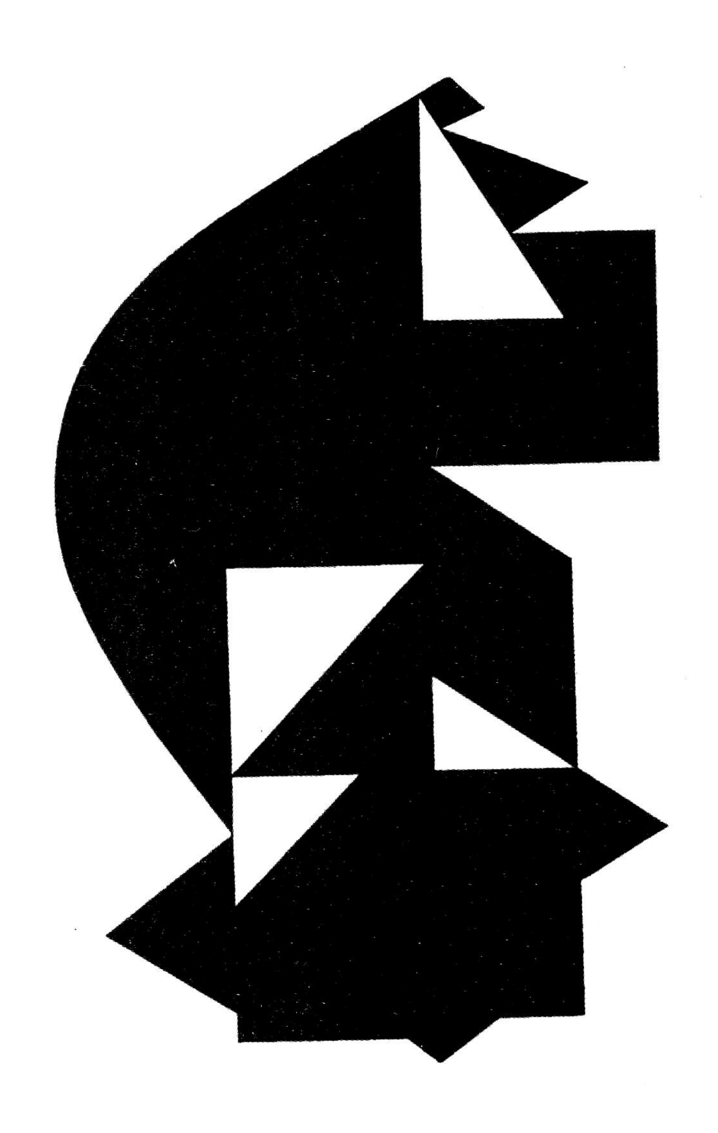


الشكل ١٢أ

تفصيلة أيون - در - ١٩٦٧

فينيل - مجموعة ج.هـ.هيرشورن - نيويورك

الاستفادة من النجمة الإسلامية

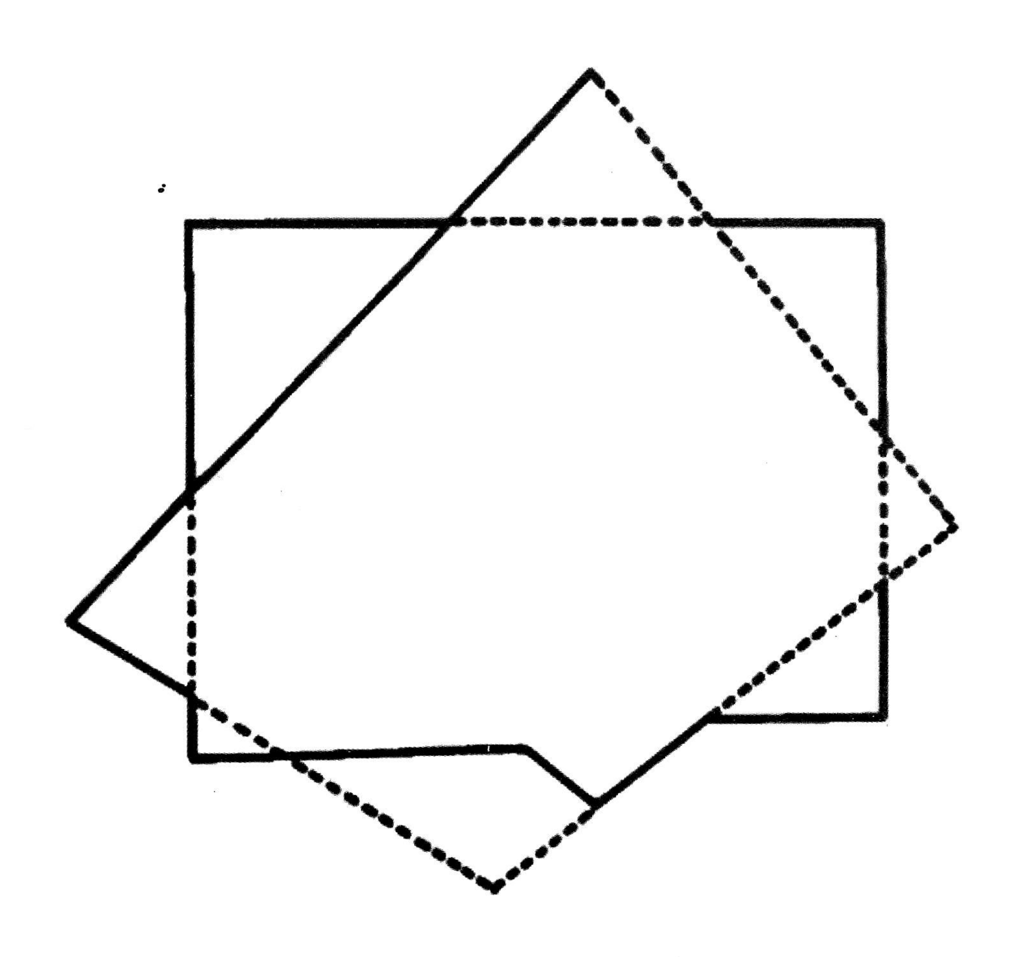


الشكل١٣

أيول - زيت

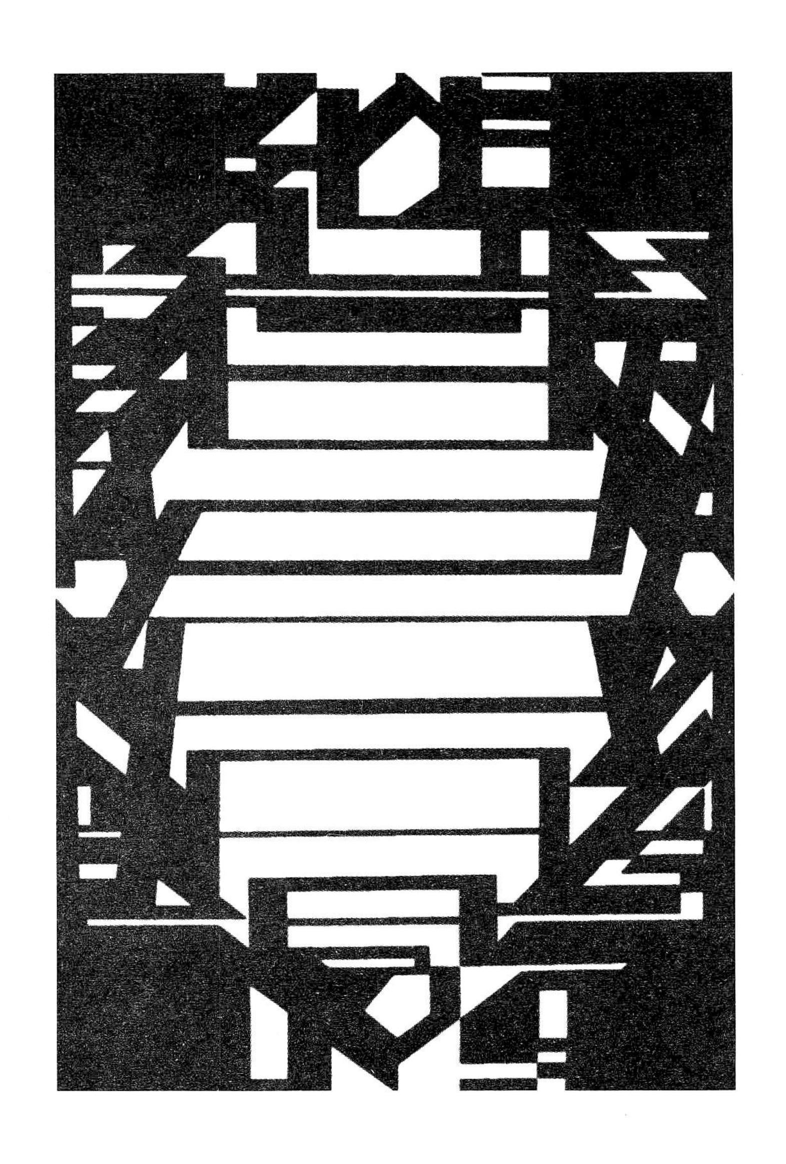
١٩٥٢ - ١٩٥٩

متحف أسليار لاوسن



الشكل١٣أ

يبيِّن خطوط العمل لوحدة سداسية إسلامية

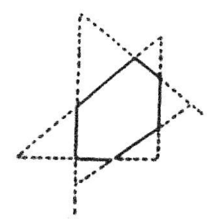


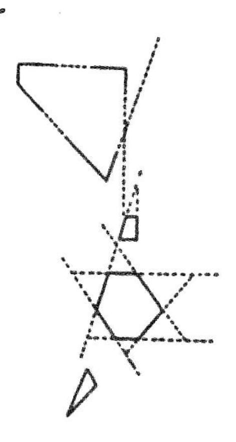
الشكل ١٤

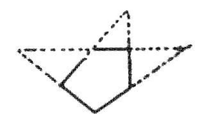
ميनادور - ٢ -

زيت - ١٩٥٤ - ١٩٥٦

المتحف الدولي للفن الحديث - باريس

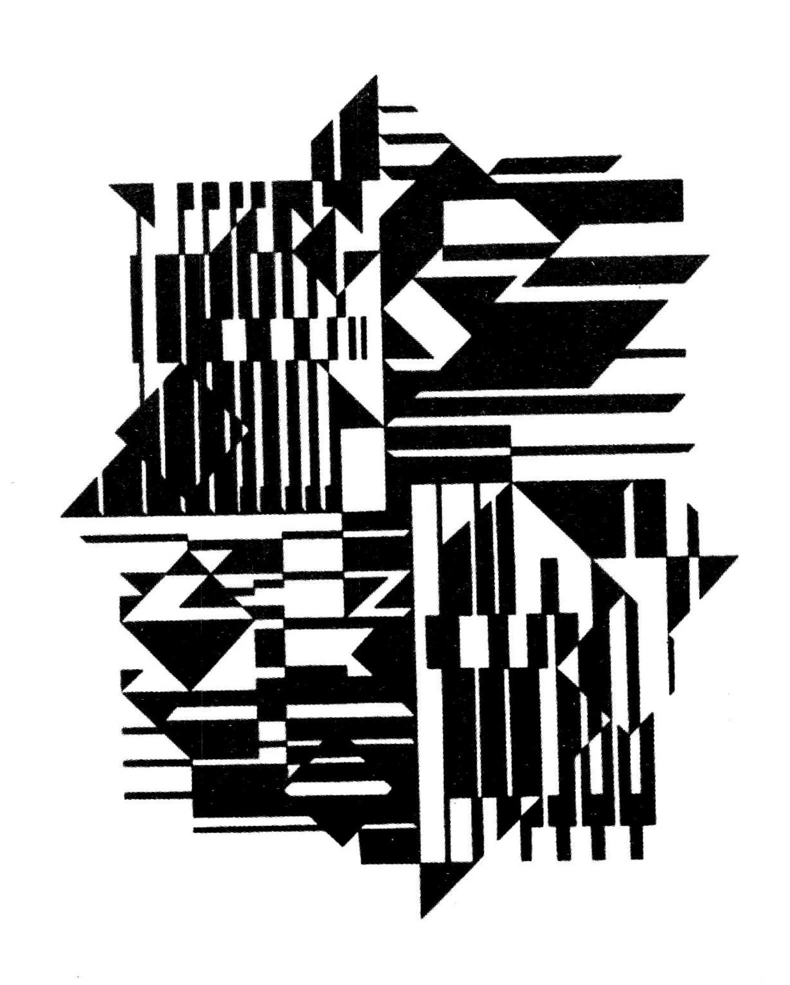






الشكل ١٤أ

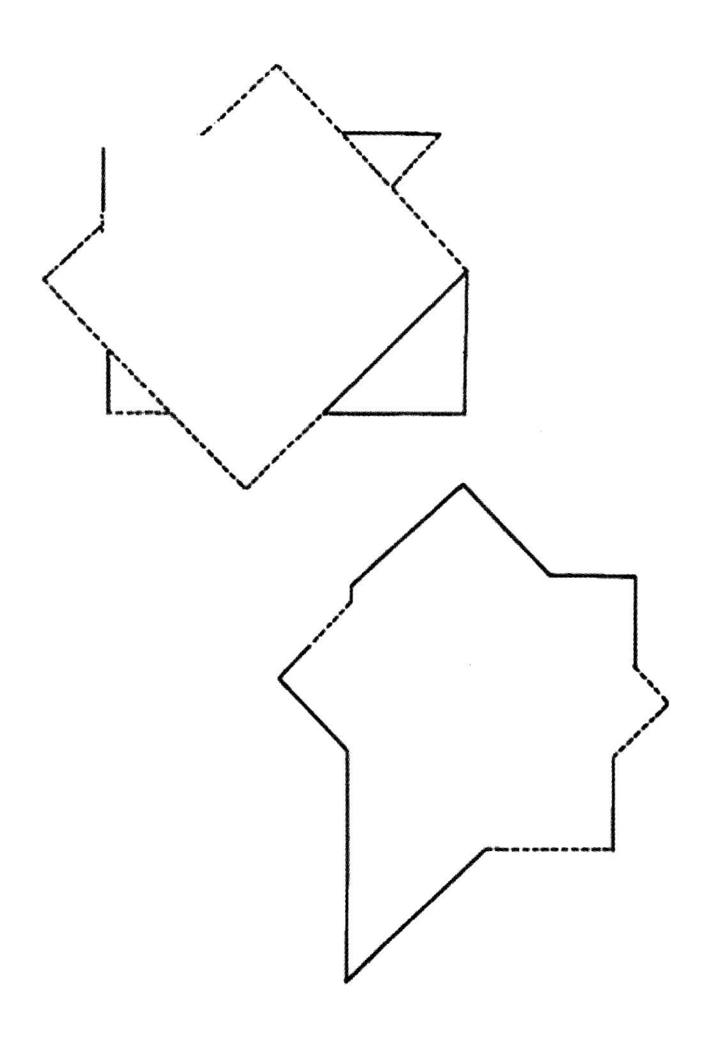
خطوط عمل تبين شكل النجمة الإسلامية عند فازاريلّي



الشكل ١٥

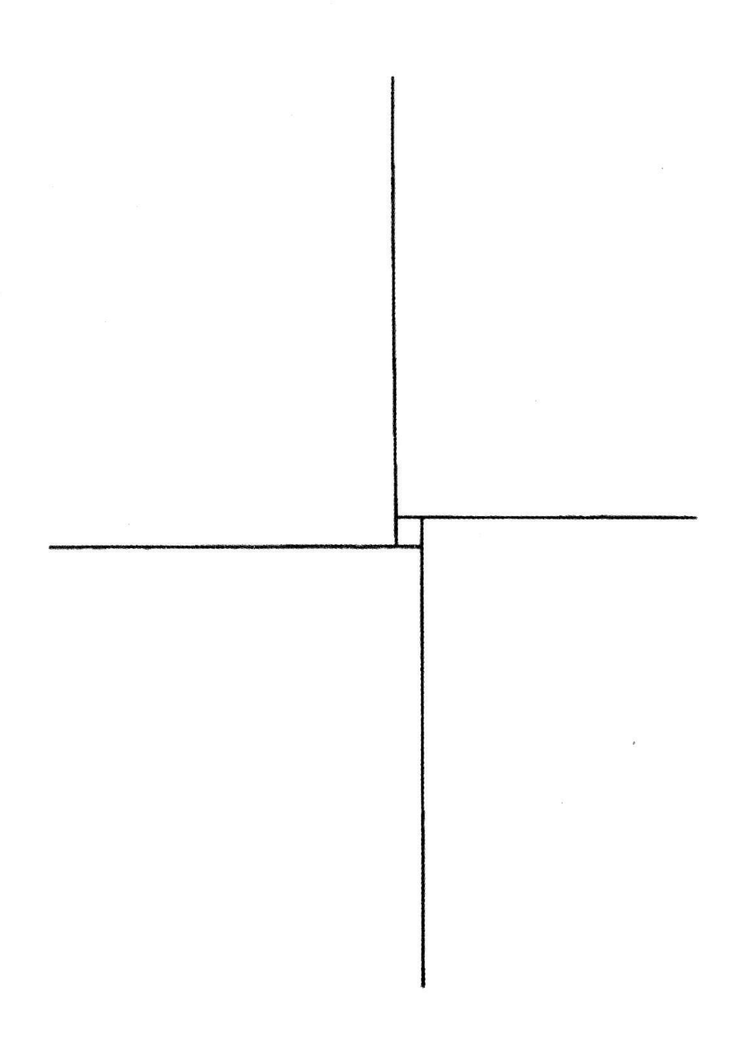
تامير - زيت - ١٩٥٨

متحف بويمانز - روتردام



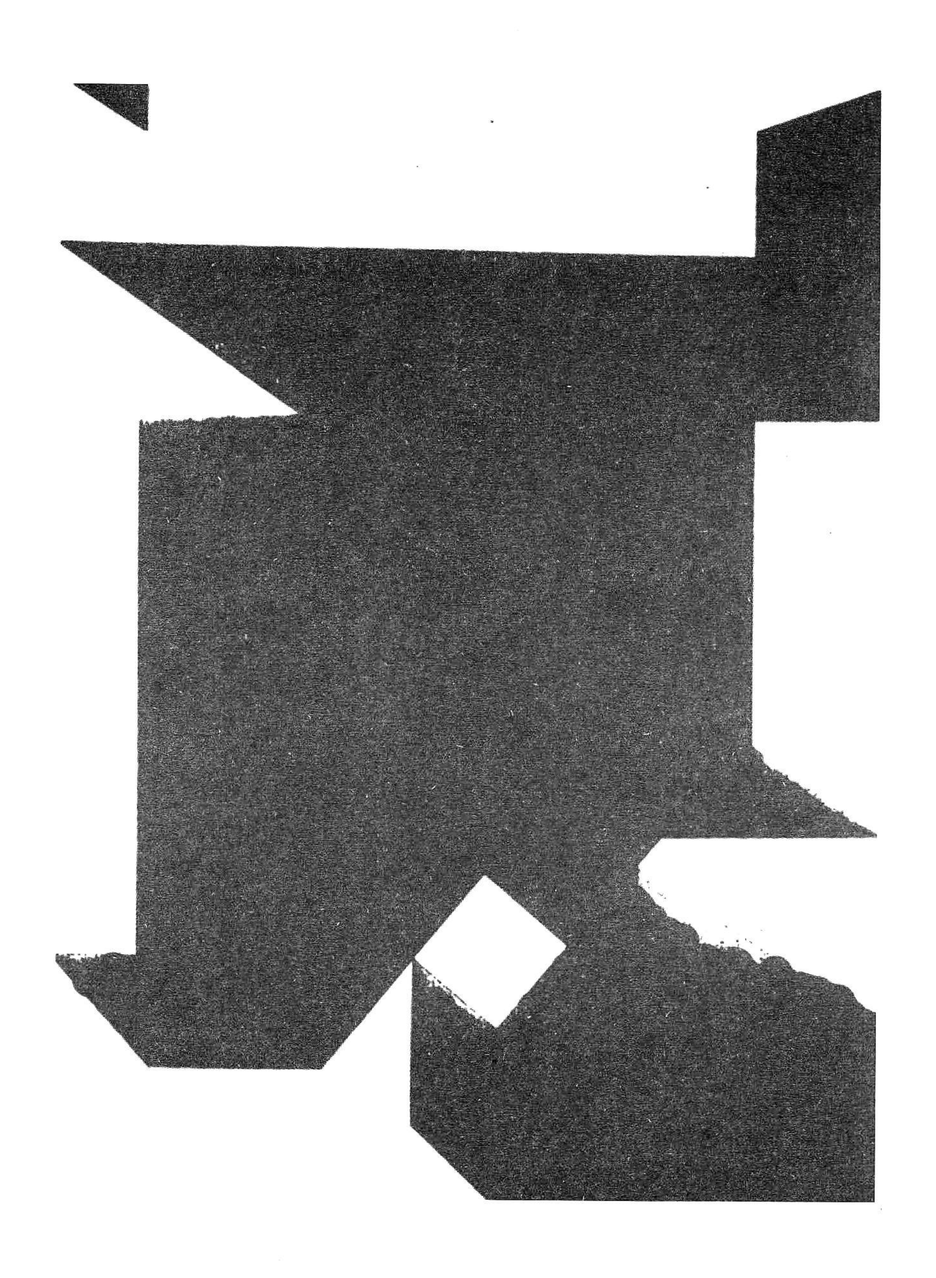
الشكل١٥أ

خطوط عمل تبين النجمة الإسلامية في اللوحة



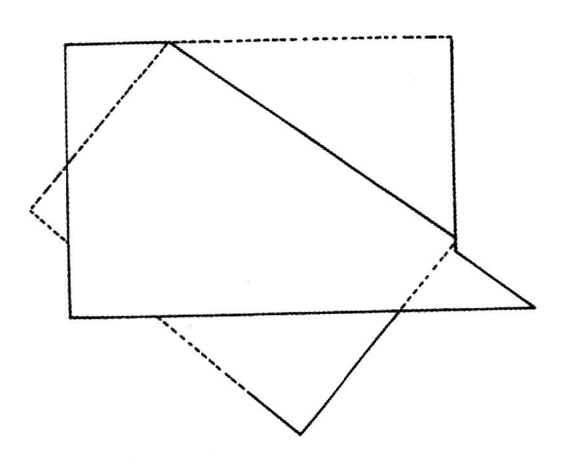
الشكل ١٥ب

خطوط عمل تبين شكل المفروكة الإسلامية في اللوحة



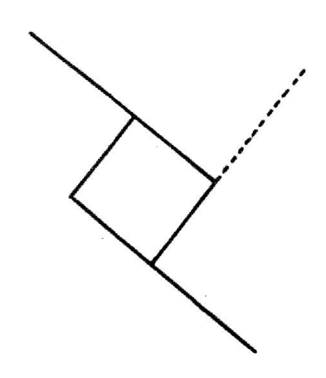
الشكل١٦

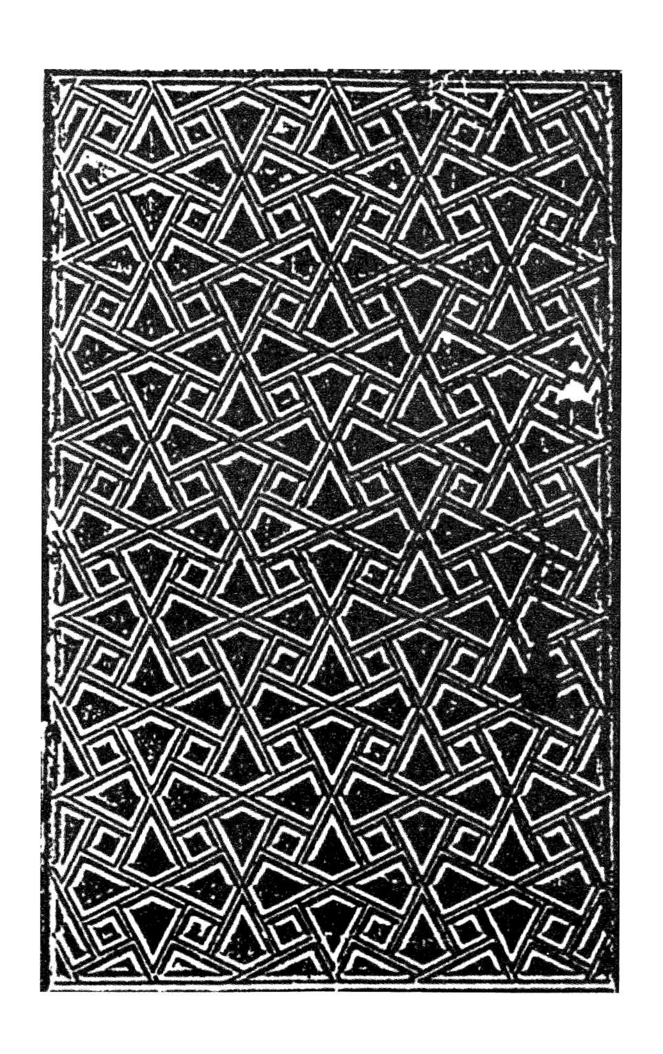
أيمبتابا - زيت - ١٩٥١ - ١٩٥٨

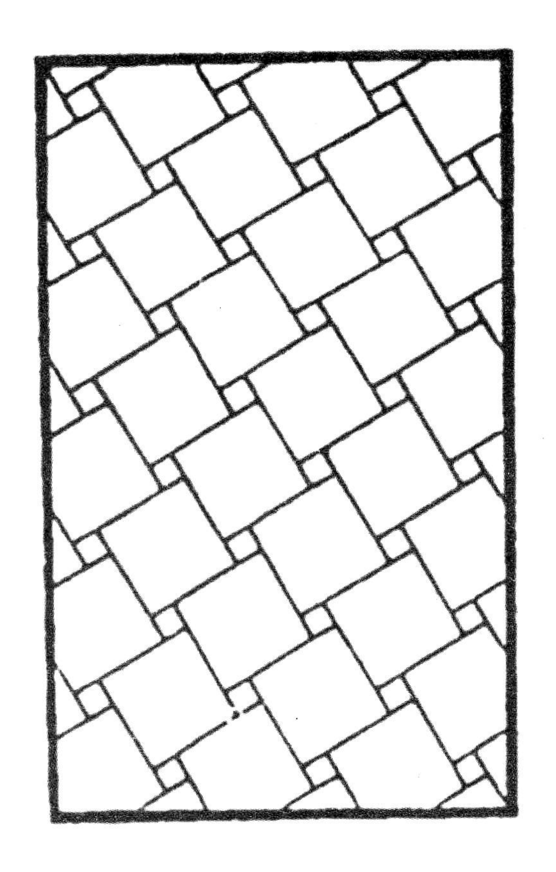


الشكل١٦أ

خطوط عمل شكل النجمة الإسلامية في اللوحة

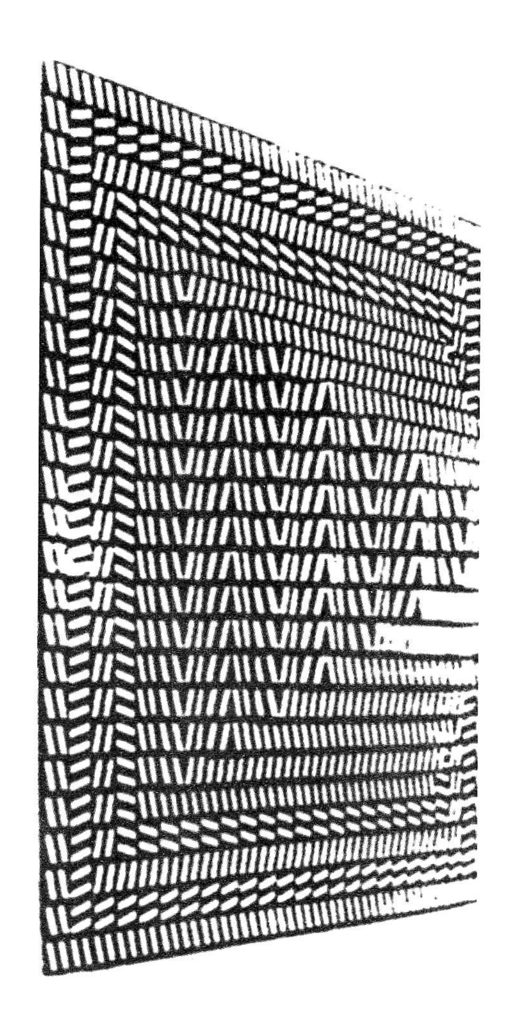






الشكل ١٧أ

المفروكة الإسلامية



الشكل ١٨

بناء هرمي - التصوير التجريبي - ١٩٧٠

ستيفن بان - لندن

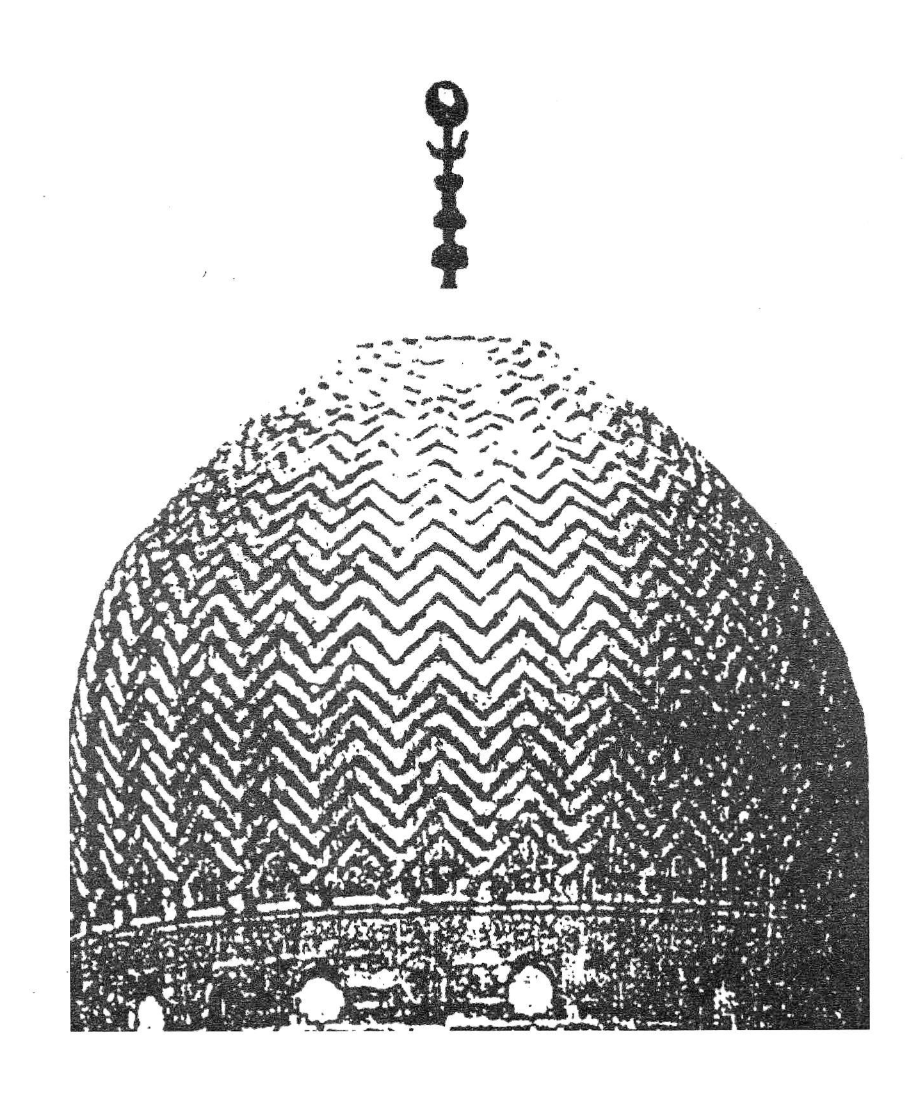
الشكل ١٩

الجزء العلوي من تمثال سيدة تضع على رأسها باروكة

المتحف المصري – القاهرة

الشكل١٩أ

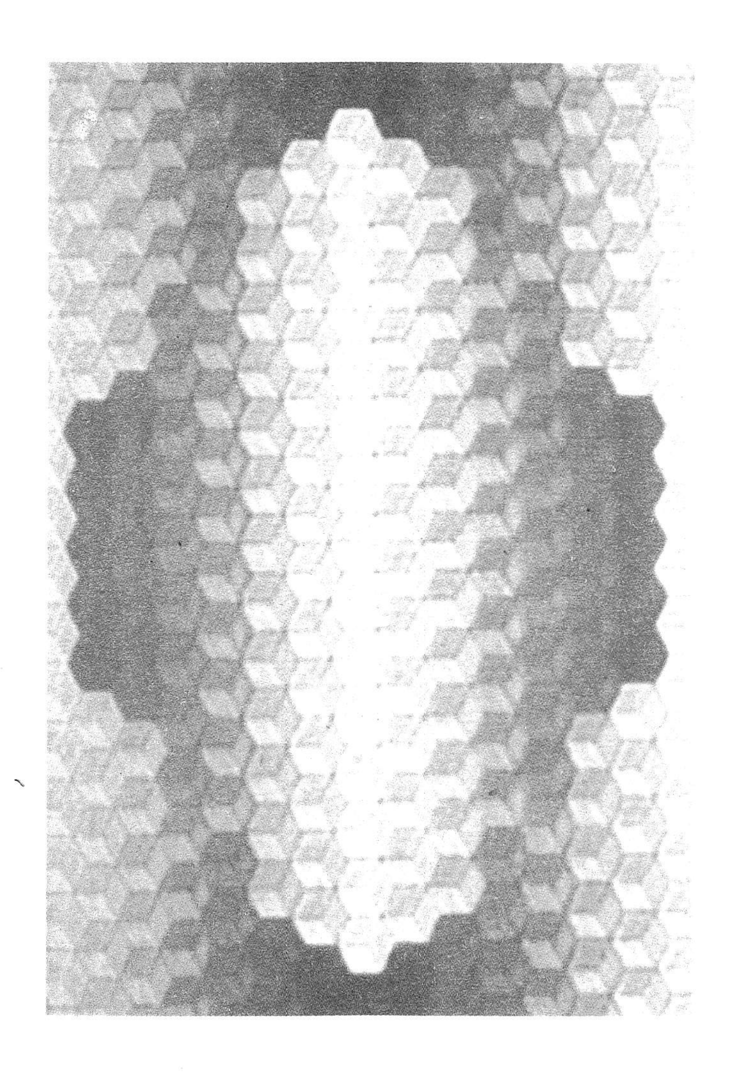
قطاع مكبَّر في تصفيفة الشعر



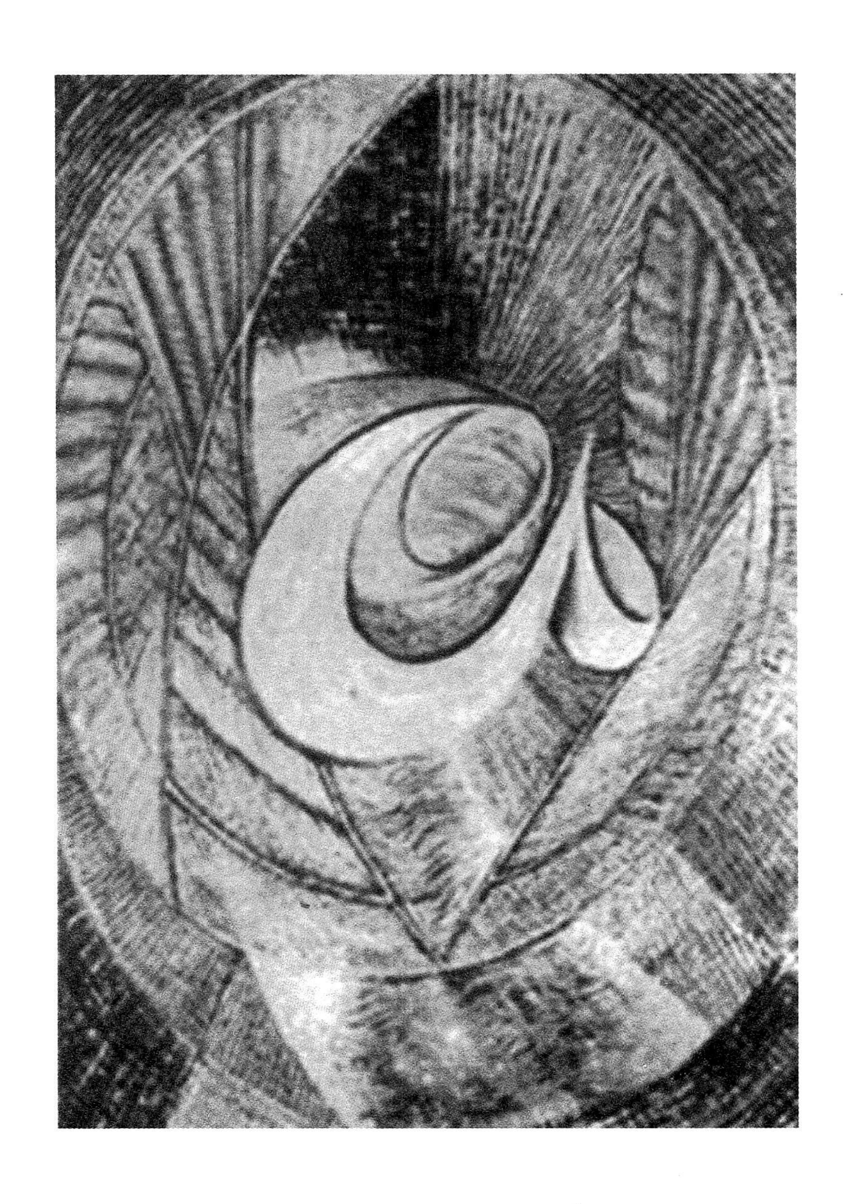
الشكل ٢٠

قبة مسجد السلطان برقوق

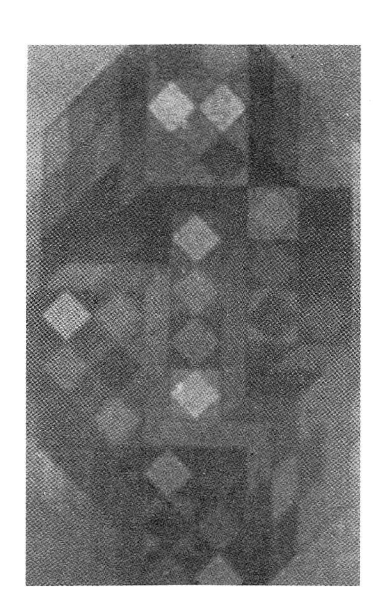
أعمال بالألوان – فيكتور فازاريلّي

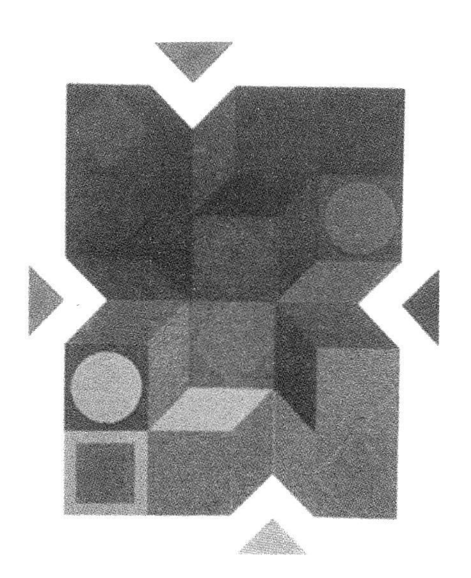


محاكاة فازاريلّي للفنان المسلم في ملء الفراغ
وفي استخدام العناصر الهندسية، مع استخدام ظاهرة التكرار.

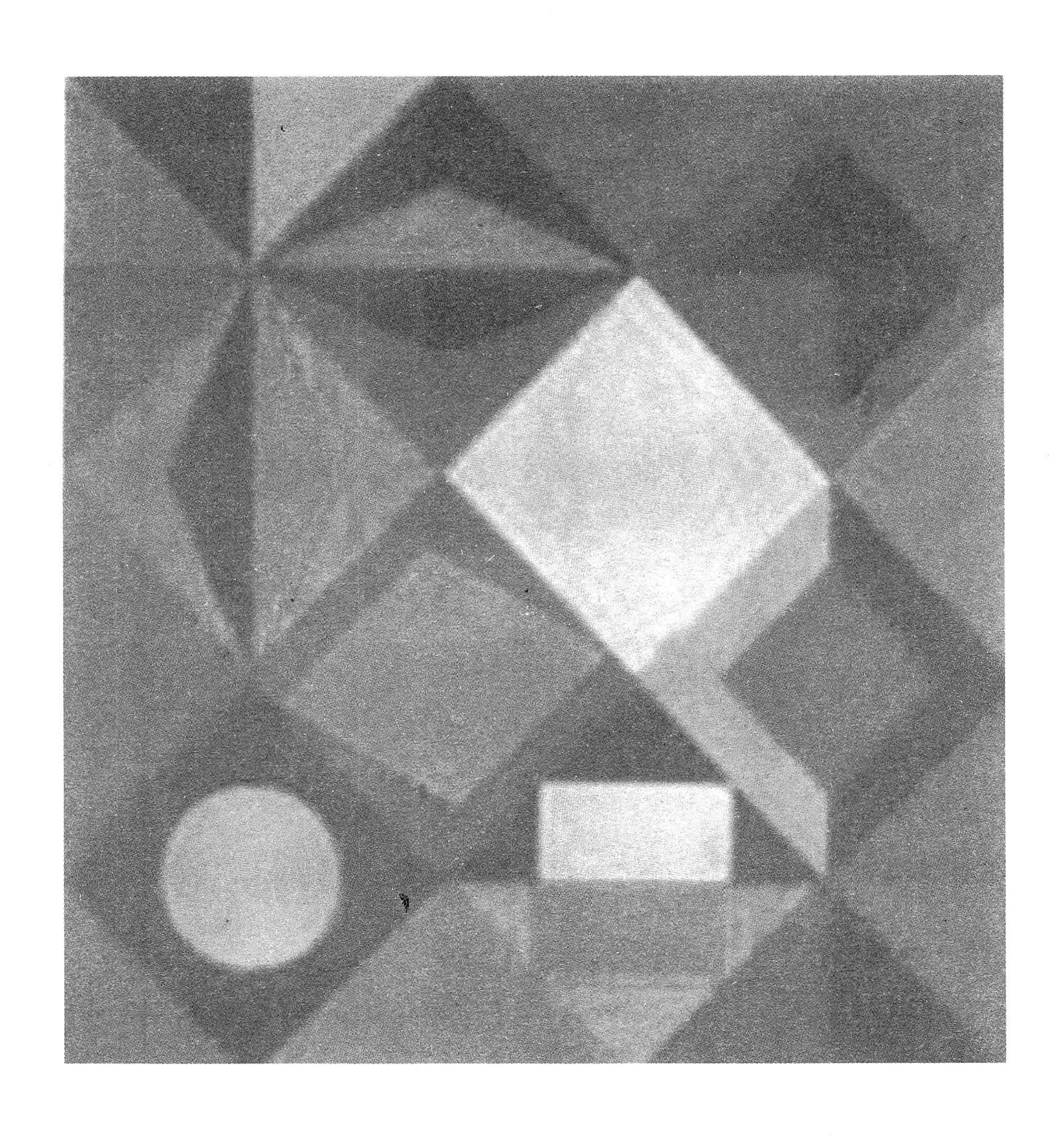


استفاد فازاريلّي من الحرف العربي والشكل الهندسي

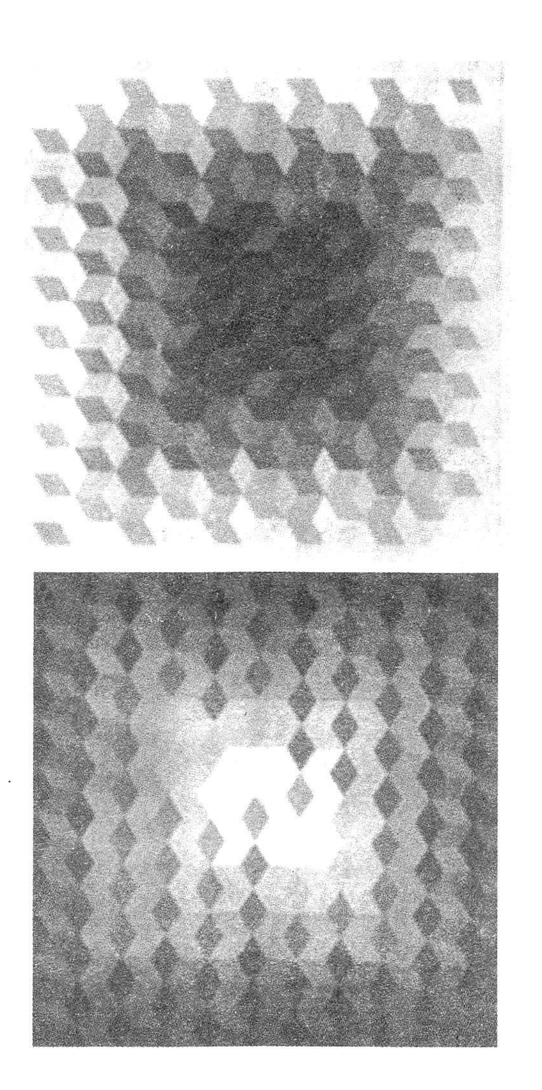




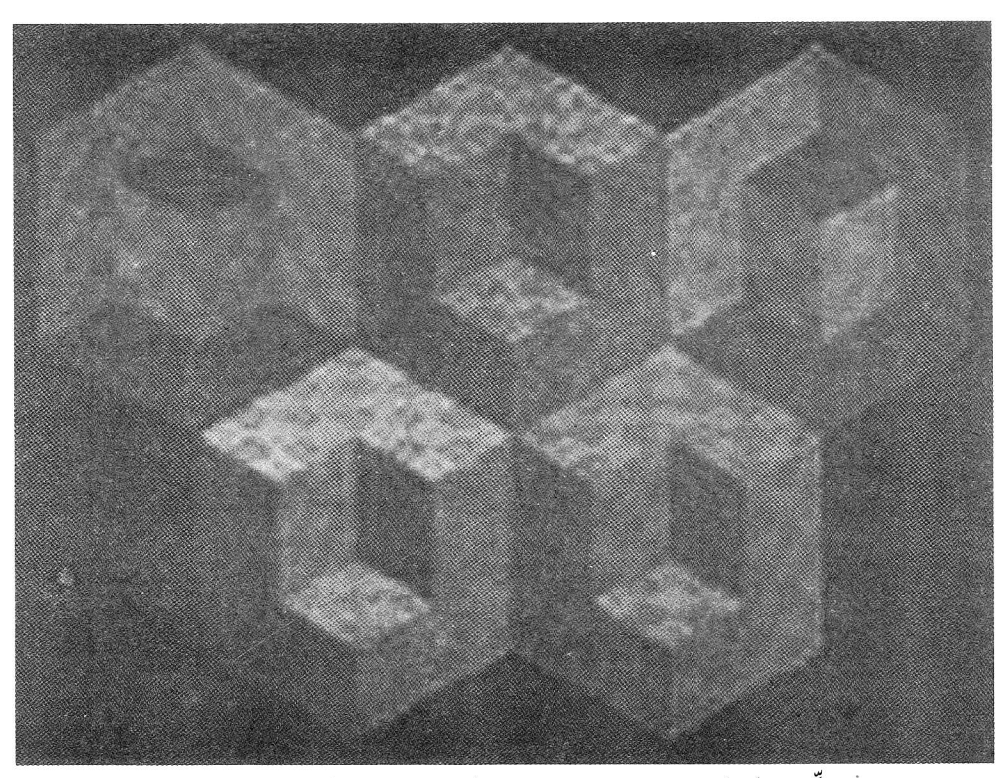
بيان مدى استفادة فازاريلّي من الشكل الهندسي (المعيَّن والمربَّع والدائرة)
والمفروكة من الفن الإسلامي
في اللوحتين السابقتين



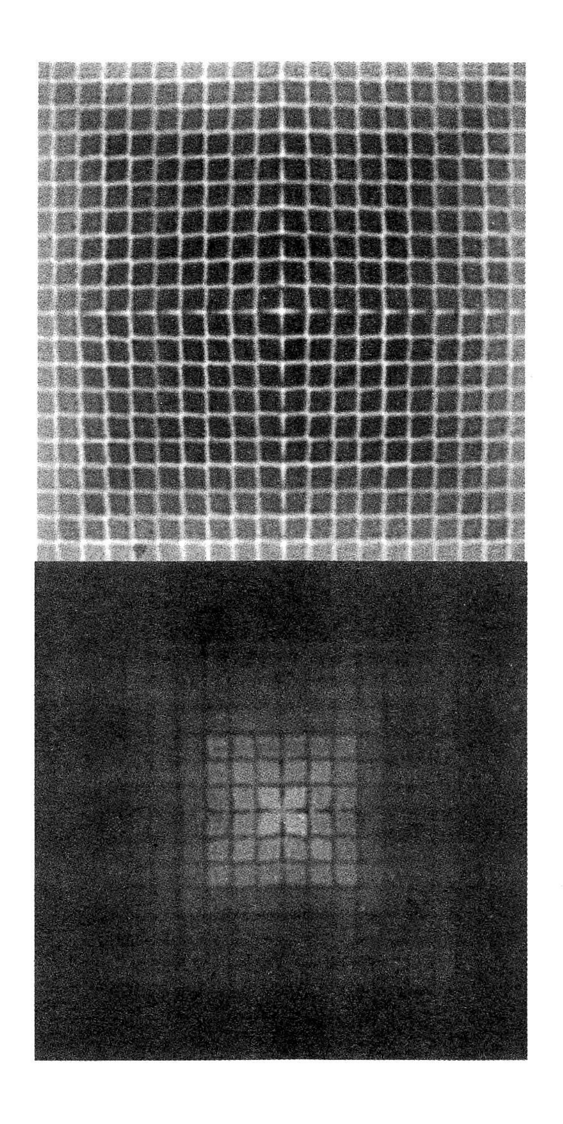
طريقة فازاريلِّي تشبه طريقة الفنَّان المسلم في تحديد الأشكال بألوانها المكملة.



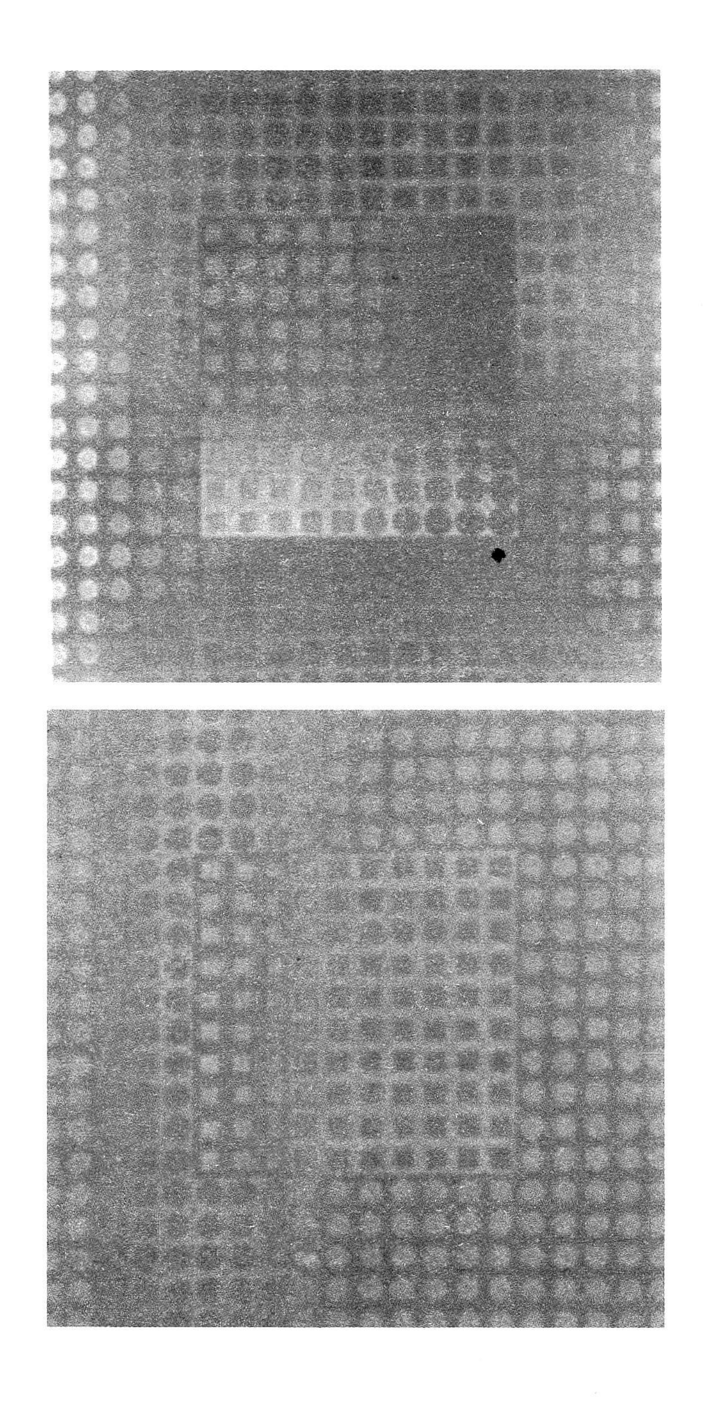
في هذين الشكلين بذل فازاريلّي محاولات كثيرة لتأكيد ما كان ينادي به وهو توسيع رقعة انتشار اللوحة الفنية من خلال المستنسخات الطباعية، فنلاحظ التصميم نفسه واختلاف توزيع اللون على هذا التصميم للحصول على كثير من الأعمال الفنية المطبوعة من خلال برنامج قد اكتشفه لنفسه بالحاسب الآلي لإتاحة الفرصة لاقتناء هذه الأعمال الفنية وانتشارها بين المعتدلين والمتوسطين ماديًّا.



استغل فازاريلّي الأشكال السابقة نفسها وأعاد تلوينها وتجسيمها للحصول على شكل آخر جديد.



نفذ فازاريلّي في هذين الشكلين، نفس فكرة استغلال عنصر هندسي واحد وتوزيعه على اللوحة ليكون هو نفسه التصميم لخلفية اللوحة، ثم معالجة التصميم من خلال تغيير اللون وتركيزه في بعض المناطق واستغلال التدرج اللوني واختلاف اتجاه هذا التدرج لينتج عديد من التصميمات المختلفة.



نجد شبه اتفاق بين الشكلين ونظرية تكرار المشربية في الفن الإسلامي.

المراجع

المراجع العربية

١- أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

٢- إخلاص عبد الحفيظ: القيم التجريدية في التصوير القديم والتصوير الحديث، رسالة دكتوراه.

٣- آمال عبد الجليل مطر: فن الحفر وعلاقته بالفنّانين المعاصرين، رسالة ماجستير.

٤- ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي الديني والعربي.

٥- حسن عبد الفتاح: الرسم عند بابلو بيكاسُّو، رسالة ماجستير، 1983.

٦- حسن عبد الفتاح: الرسوم الإسلامية وأثرها في التصوير المعاصر، رسالة دكتوراه.

٧- حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي، 1974.

٨- حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث.

٩- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي.

١٠- زكي محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، 1984.

١١- صبري عبد الغني، سمات الفن الإفريقي في تصوير بيكاسُّو، رسالة دكتوراه، 1982.

١٢- عبد الرحمن النشار محمد، التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربويًّا، رسالة دكتوراه.

١٣- عفيف بهنسي: أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق 1970.

١٤- عفيف بهنسي، الفن في أوربا، دار الرائد العربي، بيروت، 1982.

١٥- عفيف بهنسي، الفن والاستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربي، 1982.

١٦- عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

١٧- علاء الدين سليمان، النحت الزنجي ومدى تأثيره على النحت المعاصر، رسالة ماجستير.

١٨- عيد سعيد يونس، القيم الجمالية للفن الإسلامي وأثرها في الفن الحديث، رسالة دكتوراه.

١٩- فاطمة على، بيكاسُّو، سلسلة الفن العالمي، دار أخبار اليوم، القاهرة.

٢٠- قاسم محمد على، استخلاص النظم الهندسية في مختارات من التصميمات المسطَّحة في النصف الثاني من القرن العشرين.

٢١- لطفي محمد زكي، جوجان الفنَّان الثائر، دار المعارف، القاهرة، 1958.

محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي، دار المعارف، القاهرة.

٢٣- محمد رياض، الإنسان-دراسة في النوع والحضارة.

٢٤- محمد عزيز نظمي، القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة.

٢٥- محمود أبو العزم، السمات المصرية في التصوير المعاصر، رسالة ماجستير.

٢٦- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة،

٢٧- محمود البسيوني: آراء في الفن الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1961.

٢٨- محمود عبد الحليم، العنصر البشري في التصوير عبر العصور، رسالة ماجستير.

٢٩- مصطفى الصاوي الجويني، الفن والفنَّانون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٠- نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة.

٣١- نعيم عطية، المصوّر المجرى فيكتور فازاريلّي، مجلة الفنون، العدد الثاني، 1971.

٣٣- نوال حافظ، الرؤية الفنية في النحت المصري والإفادة منها في إعداد معلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه.

٣٤- كمال أمين، مذكرات تكنولوجيا الحفر، 1979.

٣٥- هربرت ريد، فلسفة الفن الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

٣٦- سلسلة عالم الرسّامين، موسوعة الفنون التشكيلية، بابلو بيكاسُّو، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1996.

٣٧- سلسلة عالم الرسّامين، موسوعة الفنون التشكيلية، بول جوجان، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1996.

٣٨- سلسلة عالم الرسَّامين، موسوعة الفنون التشكيلية، هنري ماتيس، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1996.

٣٩- ترجمة: د.حازم طه حسين، تأليف: مجموعة، فنانون عالميون، الجزء الأول، دار إلياس العصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 2008.

٤٠- ترجمة: د.حازم طه حسين، تأليف: مجموعة، فنانون عالميون، الجزء الثاني، دار إلياس العصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 2008.

المراجع الأجنبية:

1. Albert Skira: The taste of our Time, Collection planned and directed.
2. Cyril Barrett, An Introduction Optical Art, Studio Vista, 1971.
3. Dauglas Percy Bless, A History of Wood, Engraving, London, Tornto, 1928.
4. Escholieur: Màtisse ce Vivant, Librarie A Fayard 1956.
5. Frank Whitford, Japanese Prints and Western Painters, Studio Vista.
6. John Calding-Cuilism-A History & Anglvsis 1907.
7. Marcel Guerin, L'Deuvre Grave Du Gauguin, H. Floury, Editeur, Paris, 1927.
8. M. Sembat: Matiss est ses oeuvres.
9. Read Herbert: Gauguin, Publ. by The Faber gallery (London).
10. Sarah Newmaier,Enjoying Modern Art .